Mus. Th.
4330 b/1

Gallerie

<36601287590012

<36601287590012

Bayer. Staatsbibliothek

Mus. Th. 4330 b

Gallerie

der

berühmtesten Tonkünstler

des

achtzehnten und neunzehnten

Jahrhunderts.

Ihre kurzen Biographieen, karakterisirende Anekdoten und ästhetische Darstellung ihrer Werke.

Erster Theil.

Zweyte wohlfeilere Ausgabe.

Erfurt,
bey Johann Karl Müller.

A. Ritter

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

ERZIEH... AKADEMIE
ADOLF-... SCHULE

(16330

Vorwort.

Ueber die Bestimmung des vorliegenden Buches gibt es selbst nähere Erläuterung.

Junge Tonkünstler, besonders Komponisten, soll es mit den vorzüglichsten Meistern und ihren Werken bekannter machen, und ihnen beim Studium derselben zur Seite gehen.

Wenn es auch der Plan dieses Werkes nicht gestattet, über alle und jede Tonkünstler und ihre Werke vollständige Darstellungen zu geben, wozu für jeden und oft für jedes, zumal der größern Werke ein eignes Buch nöthig gewesen wäre; so kann es doch vielleicht dazu behilflich seyn, daß es zu weiterm und genauerm Selbststudium Veranlassung gibt und den richtigen Standpunkt aufstellt, aus dem man sich zu fernerm orientiren kann; und das ist es, was es bei jungen Künstlern und Kunstliebhabern, denen ihre Bildung wichtig ist, und die die Spekulazion noch nicht in ihre geheimen Tiefen verfolgen können, oder mögen, zu erreichen wünscht. Einen wesentlichen Mangel dieses Buchs muß ich entschuldigen:

Haydn und Mozart, welche die Gallerie eröffnen sollten, sind hier nur in Nach-

trägen zu ihren Biografien vorhanden. Die Ursache ist diese: Von Mozart sind schon vor mehrern Jahren mehrere, theils größere, theils kleinere Biografien erschienen, und auch eine von mir, unter dem Titel Mozarts Geist, nicht ruhmlos bekannt; und auch bereits in der allgemeinen musikalischen Zeitung bestens empfohlen; eben so ist eine einzelne Biografie nebst Darstellung seiner vorzüglichen Werke Joseph Haydns in derselben Verlagshandlung dieser Gallerie erschienen; auf beide muß ich verweisen.

Ich fühle wohl, daß ich über Mozart noch weit mehr, und eben so über Haydn, sagen könnte. Seit Erscheinung jener Werke, blieben Mozarts und Haydns Partituren meine Lieblingslektüre, so wie Torquato, Homer und Schiller, und ich habe noch manche neue Erndte gesammelt — denn Mozart und Haydn sind in Hinsicht der Fülle ihres Kunstreichthums und ihres Genusses unendlich, wie die Fülle ewiger Naturen; allein dann würde diese Verbreitung den Raum einer kurzen Darstellung überschreiten, und außer dem Plane des Ganzen treten. Liebhaber können sich leicht die Biografien dieser beiden Tonkünstler anschaffen, und so der Gallerie die Vollständigkeit wieder geben, die sie ihr

durch ihr früheres Erscheinen entzogen hatten. Dafür liefert auf der andern Seite diese Gallerie Anekdoten und Karakterzüge jener Tonkünstler als Nachträge, und ergänzt, was beiden Werken abgeht.

Daß ich in den persönlichen Biografien verstorbener Tonkünstler umständlicher bin, als in denen der noch lebenden, wird man mir aus einer unverkennbaren Delikatesse gegen die Künstler selbst zu Gute halten.

Nur was vollendet ist, gehört dem Forum der Darstellung und Beurtheilung. So kann recht gut über die Werke lebender Tonkünstler, die schon vorhanden sind, als etwas Vollendetes, gesprochen werden, nicht so über den Künstler selbst, ohne eine Voreiligkeit an ihm zu begehen, so lange man sein ganzes Künstlerleben in allen seinen Epochen nicht vor sich ausbreiten, und ihre Erwachungs- Kulminazions- und Rükgangsperioden mit einander vergleichen kann. Haydns musikalischer Genius sprach sich in den Jahren am kräftigsten und herrlichsten aus, in denen sonst andre Tonsezzer schon längst auf früher errungenen Lorbeeren ausruhen.

Lebende Künstler leben bei uns durch das, was sie leisten — Verstorbene durch das, was sie uns waren.

Daher die Biografieen lebender Tonkünstler mehr Darstellungen ihrer Werke, als ihres menschlichen Erdenwallens sind.

Die Quellen, deren ich mich bediente, sind vorzüglich die allgemeinen musikalischen Zeitungsjahrgänge, als unstreitig das vollkommenste Repertorium für die Geschichte der Tonkunst und Tonkünstler unsrer Zeit, und ihre vortrefflichen Rezensionen von den kompetentesten, einsichtsvollsten Richtern im Kunstfache; dann andre Nachrichten aus Journalen und kritischen Blättern mit gehöriger Sichtung benüzt nnd zusammengestellt — Korrespondenznachrichten, die ich mit mehrern Künstlern und Kunstliebhabern zu führen das Glük habe.

Dabei die Werke selbst, die ich theils eigenthümlich besizze, theils aber zum Studium von Musikfreunden, die Opern durch die Güte eines der berühmtesten Hoftheater, geliehen bekomme. Sollte mein Buch junge Tonkünstler zum edeln Nachfluge jener großen Vorgänger anregen, Musikliebhaber belehrend unterhalten, dann ist mein Zwek erreicht, und ich fühle mich hinlänglich belohnt, für den geringen Beitrag auf dem Altare der Kunst.

Der Verfasser.

Gallerie

der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.

Erster Theil

enthält:

1. Wolfgang Amadäus Mozart und Joseph Haydn. Nachträge zu ihren Biografien und ästhetischer Darstellung ihrer Werke. Versuch einer Parallele.

2. Rudolf Zumsteeg.

3. Karl von Dittersdorf.

Wolfgang Amadeus Mozart.

und

Joseph Haydn.

Versuch einer Parallele.

[illegible]
[illegible]
l
h

A
de
de
R
le
Q
fi
D
Ar
mi
R
J
T
de
P
ai

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Mozart ist unstreitig das größte musikalische Genie seines und aller Zeitalter. Mit Recht wird also diese Gallerie der Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts mit ihm eröffnet.

Schon mehrere Biografien haben der Welt seinen Lebenslauf — mehr oder minder vollständig bekannt gemacht. So findet sich eine sehr kurze in Schlichtegrolls Nekrolog, im Museum deutscher Tonkünstler vom Prof. C. A. Siebigke im 2ten Bd. (Breslau B. Schall. 1801.) Dann die vollständige Biografie vom Prof. Nimtschek in Prag. Dann die vortrefflichen Züge, Bemerkungen, Anekdoten in den Bänden der allgemeinen musikalischen Zeitung — diesem vortrefflichen Repertorium der Litteratur der Tonkunst. Ich selbst hatte das Glük über den großen Tonkünstler ein Werk zu schreiben, das von der musikalischen Welt und dem gebildeten Publikum mit Beifall und liebender Nachsicht aufgenommen, und in der allgemeinen mu-

sikalischen Zeitung einer äußerst humanen und nachsichtsvollen Kritik gewürdigt wurde, wofür ich diesem allgemein als kompetent anerkannten musikalischen Forum meinen innigsten Dank abstatte, und worüber ich auch von der Wittwe Mozarts und dem verehrungswürdigen Aug. Eberhardt Müller einige schmeichelhafte Zuschriften erhielt. — Es ist Mozarts Geist. Seine kurze Biografie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler; mit Mozarts Bildniß.

Nach diesem was bereits von Mozart von Andern und mir selbst gesagt worden, und worauf ich die Leser dieses Buches verweisen muß, bleibt mir im Verhältniß zu der Beschränkheit dieses Raumes wenig zu sagen übrig; wenn schon sich in den Werken des Künstlers eine Menge des reichhaltigsten Stoffes zu ästhetischen und artistischen Bemerkungen findet, Bände zu füllen. Ich werde mich demnach auf biografische Züge beschränken, die nach Erscheinung jener Werke zerstreut in der musikalischen Zeitung theils von der Wittwe, theils von der Schwester Mozarts, theils vom Herrn Rochliz dem Publikum mitgetheilt wurden.

Wolfgang Amadeus (Gottlieb) Mozart ist 1756. den 27sten Januar zu Salzburg geboren.

Er hatte noch eine ältere Schwester Namens Maria Anna. Sein Vater, Leopold Mozart, war der Sohn eines Buchbinders zu Augsburg, studirte zu Salzburg und kam 1743. als Hofmusikus in die fürstliche Kapelle. Sein Künstlertalent, verbunden mit seinem edeln Karakter, verschaften ihm 1762. die Stelle eines zweiten Kapellmeisters. Verheirathet mit Anna Bertlinn, galten die beiden wegen ihrer vortheilhaften Körperbildung, für das schönste Ehepaar in Salzburg. Sie zeugten sieben Kinder, von denen aber nur zwei am Leben blieben; Maria Anna und unser Wolfgang.

Leopold Mozart, wenn ihn der Hofdienst nicht zu Verrichtungen seines Amtes rief, beschäftigte sich mit Komposizion und Unterricht auf der Violine. Seine Geschiklichkeit auf diesem Instrumente beweist seine allgemeinbekannte Violinschule, die er 1766. herausgab, und welche 1770. eine neue Auflage erlebte.

An beiden Kindern, und vorzüglich am Sohne nahm er viel Talent zur Musik wahr.

Seit dieser Entdekkung gab er alle Arbeiten und Lekzionen auf, und widmete jeden Augenblik, den er nicht im Dienste des Hofes zubringen mußte, der Entwikkelung und Ausbildung ihres Talents.

Dieser vortrefflichen Leitung verdankt Mozarts Genius den hohen Grad der Kultur, zu dem er sich aufschwang. Die ersten Eindrükke, die sein Ohr auffaßte, waren Harmonien und Gesang; Musik die ersten Begriffe, die sich in seine Seele ergossen. Ueberall kamen die gründlichen Kenntnisse des Vaters dem aufkeimenden Talente des Sohnes entgegen. So mußte früh der schlummernde Götterfunke erwachen. So wuchs er auf, der Musen und Grazien liebliches Kind, so reifte er der Vollkommenheit schnell entgegen.

Er war drei Jahr alt, als seine siebenjährige Schwester den ersten Unterricht auf dem Klavier bekam.

Hier äußerte sich sein Genie zuerst.

Stundenlang konnte er sich ungeheißen am Klavier mit Zusammenstimmung der Terzen beschäftigen, die er dann, wenn er sie gefunden hatte, wiederholt anschlug, und dabei die lebhafteste Freude äußerte. Der Vater brachte ihm leichte Stükken bei, und fand, daß sein dreijähriger Schüler alle Erwartung übertraf, indem er gewöhnlich in einer halben Stunde eine Menuet, oder ein Liedchen lernte, und mit dem angemessensten Ausdruk vortrug.

Mit dem lebhaftesten Temperamente vereinigte sich in dem jungen Mozart ein weiches inniges Zartgefühl. Seinen kindischen Spielen ergab er sich mit einer Innigkeit, die ihn alles übrige vergessen ließ. Liebe für alle Personen, die um ihn waren, oder sich mit ihm abgaben, war sein vorwaltender Hang. Jeden, der mit ihm umgieng, fragte er, ob er ihn lieb habe? und konnte Thränen vergießen, wenn man es auch nur scherzweise verneinte.

Allen Dingen und Personen, woran sein Geist einiges Interesse fand, ergab er sich mit

der ganzen warmen und lebhaften Innigkeit, der ein so zart organisirter Mensch fähig ist.

Auch am Manne äußerte sich dieser Hauptzug seines Karakters deutlich, und nur zu oft zu seinem größten Nachtheil.

Mit dem sechsten Jahre komponirte er kleine Stükchen auf dem Klaviere, nach dem Gehör, die sein Vater in Noten sezzen mußte.

Von diesem Zeitpunkte an erhielt sein Tonsinn die Oberherrschaft, die ihm jede andere Spielerei gleichgültig machte, welche Kinder sonst entzükt. Nicht wie Schlichtegroll und andere — die keine Kenntniß vom abstrakten Studium der Musik haben — ihm nachschreiben: Mozart sey außer seinen musikalischen Beschäftigungen ein bloßes stehengebliebenes Kind gewesen. Ich muß gegen diese Absurdité Mozart um so mehr vertheidigen, je schwerer es einer gewissen Gattung von Gelehrten eingehen will, weil das Gegentheil ihrem Stolze schmeichelt, daß Musik eine Kunst sey, die tiefes Abstrahiren erfordere, und daher den Tonkünstlern gar zu gern den niedrigsten Plaz, oder wo möglich gar keinen unter den Künstlern anweisen möchten. Diese Herren, die sich in ihren Erholungsstunden eine

Oper vorsingen lassen, ein Konzert besuchen, stehen in dem täuschenden Wahne, die Musik sey so leicht geschaffen, als vernommen, und haben, von den mechanischen Schwierigkeiten, die der Künstler überwinden muß, ehe er es nur zur Mittelmäßigkeit — geschweige zur Vollendung bringt, sehr sterile, von der mathematischen Tiefe der produktiven Tonkunst — der Komposizion — wahrhaftig gar keine Begriffe. Wer die Lehren der Klangverhältnisse, des doppelten Kontrapunkts überhaupt die heiligen — göttlichen Offenbarungen der Harmonien des Generalbasses, diese unerschöpflichen, studirt hat, wer je der himmlischen Weihe der Harmonie gewürdigt ward, kann mit Recht auf so manche sogenannte solide (id est Brod) Wissenschaft herabblikken, wie vom Gipfel des Chimboraço auf die Maulwurfshügel der Lüneburger Haide.

Musik ist eine sehr abstrakte Wissenschaft — Algebra des fühlenden Gemüths — eine wahre Mathematik des Geistes, eine mathematische Wissenschaft auch im strengsten Wortsinne, die das ganze Gemüth mit hohem Ernst erfüllt. — So wenig ein abstrahirender spekulativer Filosof, ein Mathematiker, schon vermöge der Wissenschaft, der er sich weiht, und in deren Karakter sich sein ganz Gemüth kleidet, in seinem übrigen

Benehmen kindisch scheinen kann, eben so wenig kann es der produktive Tonkünstler; am allerwenigsten einer wie Mozart. Daß er seine schwere Kunst mit Leichtigkeit zu behandeln wußte, lag in der glüklichen genialen Präpotenz seines genialen Gemüths, in der Jovialité seiner Kunst. Die Musik ist eine belebende Kunst, und wen sie belebt, muß wohl nothwendiger Weise lebendig werden. Postillen und Aktenstaub stikt und erwürgt, daher die erwürgten und erhängten Urtheile über eine Kunst, die ihnen ganz fremd ist. Aber freilich hört sich eine Mozartsche und Hayd'nsche Simfonie, ein herzlich naives Liedchen vom ehrwürdigen Vater Hiller leichter an, dringt geschmeidiger ins Ohr und Herz, als eine Sentenz: cum expensis oder achtwöchentlichem Arrest — und folglich ist die Musik eine weit leichtere Kunst, als die sogenannten soliden Wissenschaften, denn Ketten und Geldsäkke sind ja offenbar schwerer als Töne, Töne sind Luft, die Musik ist eine luftige Kunst, Luft ist nichts solides atqui ergo ist die Musik keine solide Kunst. Man schwizt nicht beim Anhören einer schönen Musik — und folglich ist sie keine schwere Kunst. Sieht man doch auf allen Jahrmärkten Kinder mit der Drehorgel und der Tambourine musiziren, und so konnte ja wohl auch Mozart, wenn er eben kein Requiem, oder Don Juan zu kom-

poniren hatte, zur Abwechselung ein Bischen den Kräusel treiben, oder auf dem Stekkenpferde reiten? — —

Mozarts überreiche Fantasie war schon in den Kinderjahren, wo sie in gemeinen Menschen noch schlummert, so wach, so lebhaft, vollendete das, was sie einmal ergriffen hatte, schon so, daß man sich nichts Sonderbareres, und, in gewissem Betracht, Rührenderes denken kann, als die schwärmerischen Schöpfungen derselben, welche, da der kleine Mensch noch so gar wenig von der wirklichen Welt wußte, himmelweit von dieser entfernt waren. Um nur Eins anzuführen: Da die Reisen, welche wir (er und ich — erzählt seine Schwester, — Reichsfreyin, Frau von Berchtold zu Sonneburg, welcher wir diese und die drei folgenden Züge in der All. M. Zeitung (2ten Jahrg. 22. Januar 1800. No. 17. S. 300.) verdanken) machten, ihn in unterschiedne Länder führten, so sann er sich, während, daß wir von einem Orte in den andern fuhren, für sich selbst ein Königreich aus, welches er das Königreich Rükken nannte. — Warum gerade so, weiß ich nicht mehr. Dieses Reich und dessen Einwohner wurden nun mit alle dem ausgestattet, was sie zu guten und fröhlichen — Kindern machen konnte. Er war der König

von diesem Reiche; und diese Idee haftete so in ihm, wurde von ihm so weit verfolgt, daß unser Bedienter, der ein wenig zeichnen konnte, eine Karte davon machen mußte, wozu er ihm die Namen der Städte, Märkte und Dörfer diktirte.

Zu seinen Eltern hatte er eine so zärtliche Liebe, besonders zu seinem Vater, daß er eine Melodie komponirte, die er täglich vor Schlafengehen, wozu ihn sein Vater auf einen Sessel stellen mußte, vorsang. Der Vater mußte allezeit die Sekonde dazu singen, und wenn dann diese Feierlichkeit vorbei war, welche keinen Tag durfte unterlassen werden, so küßte er den Vater mit innigster Zärtlichkeit, und legte sich dann mit vieler Zufriedenheit und Ruhe zu Bette. Diesen Spaß trieb er bis in sein zehntes Jahr.

In London, wo unser Vater bis zum Tode krank lag, durften wir kein Klavier berühren. Um sich also zu beschäftigen, komponirte Mozart seine erste Simfonie mit allen Instrumenten — vornemlich mit Trompeten und Pauken. Ich mußte sie, neben ihm sizzend, abschreiben. Indem er komponirte und ich abschrieb, sagte er zu mir: Erinnere mich, daß ich dem Waldhorn was Rechts zu thun gebe!

In Olmüz, wo er die Blattern bekam, die ihn so sehr krank machten, daß er neun Tage nichts sahe, und etliche Wochen nach seiner Genesung die Augen schonen mußte, wurde ihm die Zeit lang. Er suchte also Beschäftigung. Der Hofkaplan des dortigen Bischoffs, Herr Hay, nachheriger Bischoff von Königsgräz, besuchte uns täglich. Dieser war in Kartenkünsten sehr geschikt. Mein Bruder lernte sie mit vieler Behendigkeit von ihm, und da uns auch der dortige Fechtmeister besuchte, so mußte ihn dieser das Fechten lehren. Schon damals hieng er mit inniger Zärtlichkeit an allen Künstlern. Jeder Kompositeur, Maler, Kupferstecher und dergl., den wir auf unsern Reisen kennen lernten, mußte ihm von seiner Arbeit ein Andenken geben, und das bewahrte er sich sorgfältig auf.

Seine schnellen Fortschritte in der Musik sezten selbst den Vater, der doch beständig um ihn war, ihn stündlich beobachtete, in Erstaunen; es waren nicht die Fortschritte eines gewöhnlichen schnellfassenden Lehrlings; es waren Riesenschritte eines Genies, dessen Größe selbst sein Vater und Erzieher nicht ahnen konnte, da seine Entwikkelung und Aeußerung jedesmal, auch den größten Erwartungen vorschritt.

Früh schon äußerte sich eine Eigenheit seines Karakters, die zum Theil zu jener Verläumdung: als habe sich Mozart außer seinen musikalischen Beschäftigungen kindisch benommen Veranlassung gab: Verachtung alles Lobes der Großen und Vornehmen, und einen entschiedenen Widerwillen, vor ihnen zu spielen, wenn sie nicht Kenner waren. Er spielte dann gewöhnlich nichts als Tanzmelodien und unbedeutende Tändeleien. Aber in Gegenwart der Kenner war er ganz versammelt, voll Feuer und pierischen Dranges. Dieser eigenthümliche Karakterzug verließ ihn auch bis an sein Ende nicht, und verursachte ihm manche Unannehmlichkeiten.

Als er sich einst zum Klavier sezte, und Kaiser Franz I. neben ihm stand, fragte Mozart: „Ist Herr Wagenseil nicht hier? der versteht es.“

Wagenseil kam, und der kleine Virtuose sagte: „Ich spiele ein Konzert von Ihnen, Sie müssen mir umwenden.“

Es ist Schiksal der ausgezeichnetsten Männer von jeher gewesen, sagt der, um Mozart im Sammeln einzelner biografischer Züge zu richtigerer Kenntniß dieses großen Künstlers verdiente Fr. Rochliz, daß sich der Haufe gemeiner

von allen Seiten beschränkter Geister gleichsam in Masse gegen sie vereinigt, um, wenn es ihnen nicht gelingt, jenen Genie's das Verdienstliche und Ausgezeichnete ihrer Werke wegzudemonstriren oder wegzuwizzeln; wenigstens irgend eine schwache Seite, die jeder große Mann, da er doch immer Mensch bleibt, hat, hervorzusuchen, aufzustuzzen, hier und da manches aus eigenem Schaz des Herzens hinzuzuthun, nun das Ganze emsig bekannt zu machen, und dann lächelnd oder prahlend auszurufen: Adam ist worden wie unser Einer! So gieng es auch besonders dem wakkern Mozart, so lange er lebte, und so gehet es ihm größtentheils noch. Man hört seine vortrefflichen Komposizionen, kann dem gewaltigen Eindruk derselben nicht widerstehen, kann diesen Eindruk sich selbst und Andern nicht ableugnen; bricht deshalb allenfalls in ein allgemeines Lob, und gleichsam im Allgemeinen hin- und hergezerrtes Geschwäz darüber aus — welches beides Mozart selbst fast so bitter, wie Schurkerei, haßte; — knüpft aber immer und ewig Bemerkungen daran, wie, sollte mans glauben, daß ein solcher Mann doch übrigens zeitlebens ein Kind war? und dergleichen.

Freilich gab Mozart bei seinem liberalen Leben, bei seinem nur allzuoffnen Karakter, bei

seiner Verachtung alles Geschwäzzes über ihn — eine Verachtung, welche zu tief war, als daß er jemals etwas anders hätte thun als darüber lachen sollen — Gelegenheit genug zu solchen Urtheilen.

Ist es aber auf der andern Seite eben so gehässig, als kleinlich, sich, wie das bei Mozart so oft der Fall war, — in eines bedeutenden Mannes Bekanntschaft zu drängen; sich von ihm freundlich aufgenommen, unterhalten, vergnügt zu sehen; dabei im Hinterhalt zu liegen, und ihm irgend eine Schwachheit abzulauern, dann davon zu ziehen, freudig über den gethanen Fund, und diesen nun mit großer Herrlichkeit der Welt aufzutischen? Dürfen wir einen Mann von so eignen Kräften und so eigner Thätigkeit, wie Mozart war; einen Mann, der so einzig in seiner Ideen- und Fantasiewelt lebte; einen Mann, dessen Geist — eben weil und damit er das werden und seyn konnte, was er ward und war, nur in seiner Kunst weben, nur hier Befriedigung, nur hier wahres Interesse finden konnte, dagegen alles, was im weitesten Sinne des Worts Verhältniß heißt, vernachlässigen, verachten mußte; dürfen wir einen solchen Mann nach dem Maasstabe beurtheilen, der mit Recht für uns mittelmäßige Leutchen zum Richtscheit dient?

Als Mozart das leztemal in Berlin ankam, war es gegen Abend. Kaum war er ausgestiegen, so fragte er den Markeur im Gasthofe, der ihn nicht kannte:

„Giebts diesen Abend nichts von Musik hier?“

„O ja,“ sagte der Mensch; „so eben wird die deutsche Oper angegangen seyn!“

„So? was geben sie heute?“

„Die Entführung aus dem Serail.“

„Scharmant!“ — rief Mozart lachend.

„Ja — fuhr der Mensch fort — es ist ein recht hübsches Stük. Es hats komponirt — wie heißt er nun gleich.“ —

Indeß war Mozart im Reiserok, wie er war, schon fort. Er bleibt ganz am Eingange des Paterre stehen, und will da ganz unbemerkt lauschen. Aber bald freut er sich zu sehr über den Vortrag einzelner Stellen, bald wird er unzufrieden mit den Tempo's, bald machen ihm die Sänger und Sängerinnen zu viel Schnörkeleien — wie er es nannte; kurz, sein In-

teresse wird immer lebhafter erregt, und er drängt sich bewußtlos immer näher und näher dem Orchester zu, indem er bald dies, bald jenes, bald leiser bald lauter brummt und murret, und dadurch den Umstehenden, die auf das kleine unscheinbare Männchen im schlechten Oberrokke herabsehen, Stoff genug zum Lachen giebt, — wovon er aber natürlich nichts weiß. Endlich kam es zu Pedrillo's-Arie: Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite! ꝛc. Die Direkzion hatte entweder eine unrichtige Partitur, oder — man hatte — was so manche Herrn Kapellmeister, die nichts bessers können — verbessern wollen, und der zweiten Violine bei den oft wiederholten Worten: nur ein feiger Tropf verzagt — Dis statt D gegeben. Hier konnte Mozart sich nicht länger halten; er rief fast ganz laut in seiner freilich nicht verzierten Sprache: „verflucht — wollt ihr D greifen!“

Alles sah sich um, auch mehrere aus dem Orchester. Einige von den Musikern erkannten ihn, und nun gieng es, wie Lauffeuer, durch das Orchester und von diesem aufs Theater: Mozart ist da. Einige Schauspieler, besonders die sehr schäzbare Sängerin Mad. B . . ., die die Blonde spielte, wollte nicht wieder heraus aufs Theater. Diese Nachricht lief rük-

wärts an den Musikdirektor, und dieser sagte sie in der Verlegenheit Mozart, der nun schon bis hart hinter ihn vorgerükt war. Im Augenblikke war dieser hinter den Kulissen. „Madam!“ — sagte er zu ihr — „was treiben Sie für Zeug? Sie haben herrlich, herrlich gesungen: und — damit Sie's ein andermal noch besser machen, will ich die Rolle mit Ihnen einstudiren.“

Als es in Berlin bekannter wurde, Mozart sey da, wurde er überall, besonders auch von Friedrich Wilhem II. äußerst günstig aufgenommen. Dieser Fürst schäzte und bezahlte bekanntlich nicht nur Musik ungemein, sondern war wirklich — wenn auch nicht Kenner, doch geschmakvoller Liebhaber. Mozart mußte ihm, so lange er in Berlin war, fast täglich vorfantasiren; oft mußte er auch mit einigen Kapellisten Quartett in des Königs Zimmer spielen. Da er einstmals mit dem König allein war, fragte ihn dieser, was er von der Berliner Kapelle halte?

Mozart, dem nichts fremder war, als Schmeichelei, antwortete: Sie hat die größte Sammlung von Virtuosen in der Welt, auch Quartett hab' ich nirgends so gehört, als hier: aber wenn alle, die Herren zusammen sind, könnten sie es noch besser machen.

Friedrich Wilhelm freute sich seiner Aufrichtigkeit; erwiederte lächelnd:

„Bleiben Sie bei mir — Sie können es dahin bringen, daß sie es noch besser machen! Ich biete Ihnen jährlich 3000 Thaler Gehalt an." —

„Soll ich meinen guten Kaiser ganz verlassen?" sagte der brave Mozart, und schwieg gerührt und nachdenkend. Man bedenke, daß der gute Kaiser, den Mozart nicht verlassen wollte, ihn damals noch darben ließ. —

Auch der König schien gerührt, und sezte nach einer Weile nur noch hinzu:

„Ueberlegen Sie sichs — Ich halte mein Wort, auch wenn Sie in Jahr und Tag erst kommen sollten."

Mozart reiste, voll von diesem Vorschlage, nach Wien zurük. Er wußte, daß ihn hier wieder Neid, Kabale mancherlei Art, Unterdrükkung, Verkennung — und Armuth erwarten würden — denn vom Kaiser bekam er damals noch so gut als nichts Gewisses. — Seine Freunde redeten ihm zu, er wurde zweifelhaft. Ein Umstand bestimmte ihn endlich.

Er gieng zum Kaiser und bat um seine Entlassung. Josef II., dieser so oft verkannte, so oft geschmähte Fürst, dem seine Fehler von seinen Unterthanen erst aufgezwungen, eingepreßt wurden — Josef liebte Musik und besonders Mozartsche Musik von Herzen. Er ließ Mozarten jezt ausreden und antwortete dann: Lieber Mozart, Sie wissen, wie ich von den Italienern denke: und Sie wollen mich dennoch verlassen? —

Mozart sah ihm ins ausdruksvolle Gesicht, und sagte gerührt: „Ihro Majestät! — ich — empfehle mich zu Gnaden — ich bleibe!" und damit gieng er nach Hause.

„Aber Mozart!" — sagte ihm ein Freund, den er da traf, und dem er den Vorgang erzählte — warum benuztest Du denn nicht die Minute, und verlangtest wenigstens festen Gehalt? —

Der Teufel denke in solcher Stunde daran, sagte Mozart unwillig.

Kaiser Josef kam aber selbst auf die Idee, Mozart, der bis jezt nur Anwartschaft auf einträgliche Stellen, und einen Titel hatte — einen wenigstens erträglichen Gehalt zu bestim-

men, und befragte darüber einen Herrn, den er — freilich hier am wenigsten hätte befragen sollen.

Auf die Frage des Kaisers, der, wie jeder große Herr, nicht wußte, was zum Leben eines Bürgers gehörte, und dem eine Null mehr oder weniger nicht vielmehr als eine Null war, auf die Frage: wie viel man für Mozart anweisen müsse? schlug jener Herr 800 Gulden jährlich vor. Der Kaiser war es zufrieden, und die Sache war abgemacht.

Mozart bekam also nun jährlich 800 Gulden in Wien, welches gerade für seine Hausmiethe hinreichte. Und dennoch blieb er nach wie vor bei Josef, und erinnerte diesen mit keinem Worte an dergleichen Verhältnisse.

Von der nur allzugewöhnlichen Virtuosengrille sich nur nach überschwenglichem Bitten und Flehen hören zu lassen, war wohl kein Virtuos der Welt mehr frei, als Mozart: Im Gegentheil machten es, besonders viele gnädge Herren in Wien, ihm zum Vorwurf, daß er vor jedem, der ihn gern hörte, eben so gern spiele. Nur war dabei sein größtes und oft von ihm selbst beklagtes Leiden, daß man gewöhnlich von ihm nur mechanische Hexereien und

gaukelhafte Seiltänzerkünste auf dem Instrumente erwartete und zu sehen wünschte; aber dem hohen Fluge seiner Fantasie und seinen gewaltigen Ideen nicht folgen konnte oder nicht folgen wollte. Als er nach — kam, lud der kunstliebende — eine zahlreiche Gesellschaft der Honorazioren der Stadt zusammen, um ihnen das Vergnügen zu machen, Mozart zu hören, der versprochen hatte, in die Gesellschaft zu kommen und dort zu spielen.

Mozart hielt natürlicher Weise die versammelten Herrn und Damen, von denen er kaum zwei kannte, für Kenner oder doch gebildete Liebhaber; fieng also, wie gewöhnlich, im langsamen Tempo, einfacher Melodie, noch einfacherer Harmonie, die nur nach und nach interessanter wurde — theils um sich selbst erst zu erheben, theils um den Geist der Zuhörer mit sich emporzutragen, an.

Die Leutchen saßen im Halbzirkel des prachtvollen Zimmers und fanden das alltäglich.

Mozart wurde nun feuriger: das fand man ganz hübsch.

Jezt wurde er ernst und feierlich, besonders seine Harmonie frappant, groß und etwas

schwer: — das däuchte den mehrsten langweilig, verschiedene Damen fiengen an einander etwas — wahrscheinlich eine kurze Kritik, zuzuflistern, mehrere nahmen Theil, am Ende sprach vielleicht die halbe Gesellschaft leise. Der wirklich kunstliebende Wirth kam immer mehr in Verlegenheit. — Jezt bemerkte Mozart die Wirkung seiner Musik auf sein Auditorium. Stets leicht reizbar, durch das Spiel noch mehr aufgeregt, ließ er seinen auf dem Fortepiano bisher ausgeführten Hauptgedanken nicht fahren, bearbeitete ihn aber jezt mit der Heftigkeit, mit welcher sein Blut durch die Adern fluthen mochte. Als darauf nicht gemerkt wurde, fieng er an — erst ganz leise, dann immer lauter auf das unbarmherzigste auf sein Auditorium loszuziehen und zu schmähen. Zum Glük war die Sprache, welche ihm zuerst in den Mund kam (aus anderer Ursache gewiß nicht) die italienische, und nur wenige Mitglieder der Gesellschaft verstanden diese so fertig, daß sie des noch immer fort Spielenden polternde Apostrofen verstanden haben sollten.

Man merkte jedoch, was vorgehe und schwieg beschämt.

Mozart, der noch immer ununterbrochen fortfantasirte, mußte, sobald der Zorn hinweg-

gepoltert war, heimlich über sich selbst lachen; gab seinen Ideen eine galantere Wendung, und fiel endlich ein in die damals auf allen Strasen gangbare Melodie des Liedchens: Ich klage dir, o Echo hier rc. Diese trug er niedlich vor, variirte sie zehn oder zwölfmal, abwechselnd mit Fingerhexerei oder affektirter Süßigkeit, und beschloß damit.

Nun war alles voll Entzükken, und nur wenige hatten errathen, wie grausam er seine Leutchen zum Besten hatte. Er selbst aber gieng bald weg, ließ seinen Gastwirth und einige alte Musiker der Stadt kommen, behielt sie beim Abendessen und fantasirte den alten, auf deren schüchternes Wünschen, mit Vergnügen bis nach Mitternacht vor.

Mozart schäzte unter allen seinen Opern keine höher, als Idomeneo und Don giovanni. Im Ganzen sprach er nur sehr ungern, und nur ganz kurz von seinen Arbeiten — aber doch zuweilen. Ueber Don giovanni sagte er: Für die Wiener ist die Oper nicht, für die Prager eher, aber am meisten für mich und meine Freunde.

Don giovanni gefiel Anfangs in Wien nicht besonders. Als er ein oder zweimal dort auf-

geführt worden war, hatte der bekannte kunstliebende Fürst R — eine zahlreiche Gesellschaft bei sich. Die meisten Musikkenner der Kaiserstadt waren gegenwärtig, auch Josef Haydn. Mozart war nicht gekommen. Man sprach viel über dieses neue Produkt.

Nachdem die schönen Herrn und Damen sich darüber ausgeschwazt hatten, nahmen einige Kenner das Wort. Sie gestanden sämmtlich, es sey ein schäzbares Werk eines reichen Genies, einer unerschöpflichen Fantasie: aber dem einen war es zu voll, dem andern zu chaotisch, dem dritten zu unmelodisch, dem vierten zu ungleich gearbeitet, u. s. f. Alle hatten nun gesprochen, nur — Vater Haydn nicht.

Endlich forderte man den bescheidenen Künstler auf, sein Urtheil zu sagen. Mit seiner gewöhnlichen Behutsamkeit nahm er das Wort: „Ich kann den Streit nicht ausmachen — aber, das weis ich — sezte er sehr lebhaft hinzu — daß Mozart der größte Komponist ist, den die Welt jezt hat!“ —

Da schwiegen die Herren und Damen.

Nicht anders handelte Mozart gegen Haydn. Bekanntlich widmete er ihm eine

Sammlung seiner schönsten Quartetts. Sie gehören unter das Allervorzüglichste, was nicht nur Mozart schrieb, sondern, was überhaupt in dieser Gattung existirt. Seine spätern Quartette sind galanter konzertirender: in jenen aber ist jede Note gedacht; sie müssen deshalb pünktlich, wie sie da stehen, ausgeführt, keine Figur darf verändert werden. Seine Dedikazion ist ein schöner Beweis seiner Bescheidenheit und seiner innigen Verehrung des großen Haydn.

„Das war Schuldigkeit" — sagte er — „denn ich habe von Haydn erst gelernt, wie man Quartetts schreiben müsse." —

Nie sprach Mozart ohne die lebhafteste Achtung von diesem Meister, ungeachtet beide an einem Orte lebten, und ungeachtet es beiden an Veranlassungen zu gegenseitiger Eifersucht gar nicht fehlte.

Ein gewisser damals erst bekannt werdender, nicht ungeschikter, fleißiger, aber ziemlich geniearmer Komponist, der jezt erst mehr Ruf gewonnen hat, nagte immer nach Möglichkeit an Haydn's Ruhm. Oft überlief er Mozart, brachte ihm Simfonien, Quartetts von Haydn's Komposizion, hatte sie in Partitur gesezt, und zeigte nun Mozart mit Triumpf

jede kleine Nachlässigkeit im Styl, welche jenem Künstler, wie wohl selten entwischte. Mozart wendete oder brach doch das Gespräch ab. Endlich wurde es ihm aber zu arg. „Herr" — sagte er äußerst heftig: — „und wenn man uns beide zusammenschmelzt, wird doch noch lange kein Haydn daraus!" —

So haben immer wirklich große Männer andern großen Männern ihr Recht wiederfahren lassen. Nur wer heimlich sich selbst schwach fühlt, sucht dem, der über ihm steht, eine Schwäche abzulauern, um ihn, wo möglich, zu sich herabzuziehen, da er sich zu ihm zu erheben unfähig ist.

Man hat Mozart oft seine Nachlässigkeit, seine Flüchtigkeit, seinen Leichtsinn in Anwendung des Geldes vorgeworfen. Die Sache ist freilich eben so wahr, als das ist, daß sie von der Individualité eines solchen Mannes nicht getrennt gedacht werden kann. Da man sich indeß nur immer Geschichtchen erzählt, wo er das Geld vertändelte oder wegwarf: so sey es vergönnt, einige andere anzuführen, wo er es zwar mit gewohnter Liberalité, aber so brav, mit so viel Gutmüthigkeit und Feinheit, und so ganz, auch ohne die feine Eigennüzzigkeit, welche oft mit Freigebigkeit verbunden ist — ausgab.

Als er sich auf der Leipziger Thomasschule umsah, und das Kor ihm zu Ehren einige achtstimmige Motetten sang, gestand er: so ein Kor haben wir in Wien — und hat man in Berlin und Prag nicht. Unter der Menge von — wenigstens — vierzig Sängern, bemerkte er doch besonders einen Bassisten, der ihm sehr wohl gefiel. Er ließ sich mit ihm in ein kleines Gespräch ein, und ohne daß einer der Anwesenden etwas bemerken konnte, drükte er dem jungen Mann ein für diesen ansehnliches Geschenk in die Hand.

Ein alter ehrlicher Klavierstimmer hatte ihm einige Saiten auf sein geliehenes Instrument gezogen. Lieber Alter, sagte Mozart, was bin ich Ihnen für Ihre Mühe schuldig? Morgen reise ich ab.

Der alte Mann, der ewig in Verlegenheit ist, wenn er mit jemand spricht, stotterte.

„Ihre kaiserliche Majestät, wollt ich sagen: Ihro kaiserlicher Majestät Herr Kapellmeister, ich bin freilich zu verschiednen Malen hier gewesen; ich bitte deswegen mir aus — einen Thaler.

„Einen Thaler? dafür soll so ein guter Mann nicht einmal zu mir kommen" — und

damit drükte er ihm einige Dukaten in die Hand.

„Ihro kaiserliche Majestät," fieng der Mann erschrokken an —

„Adieu, lieber Alter! Adieu!" rief Mozart, und gieng schnell ins andre Zimmer.

Man hatte ihn gebeten, in Leipzig öffentlich Konzert zu geben, und er war bereitwillig dazu. Gleichwohl war die Versammlung gar nicht zahlreich, und gewiß hatte fast die Hälfte der Anwesenden Freibillets, denn alles, was ihn kannte, bekam solche. Da er kein Kor gab, waren, der Sitte nach, die ziemlich zahlreichen Korsänger von der freien Entree ausgeschlossen. Verschiedne kamen und fragten bei dem Billetier nach. Ich werde den Herrn Kapellmeister fragen, sagte dieser. O lassen Sie sie herein, immer herein! antwortete Mozart. Wer wird es mit so etwas genau nehmen.

Von niemand wurde diese Sorglosigkeit um Geld mehr gemißbraucht, als von Musikalienhändlern und Theaterdirekteurs. Bei weitem die meisten seiner Klaviersachen z. B. brachten ihm nicht einen Pfennig ein. Er schrieb sie aus Gefälligkeit gegen Bekannte, die etwas Ei-

genhändiges, und zwar zu ihrem eigenen Gebrauch — haben wollten. — Aus diesem leztern kann man sich erklären, warum nicht wenige derselben, besonders aus den Soloklaviersachen, seiner selbst unwürdig sind. Er mußte sich nämlich nach der Fassungskraft, nach der Liebhaberei, nach den Fähigkeiten und Fingerfertigkeiten derer richten, für die er sie hinwarf. Jene spekulativen Herrn wußten sich dann Abschriften zu verschaffen, und drukten nun frisch drauf los.

Besonders hat ein gewisser ziemlich berühmter Kunsthändler und Kompagnie eine Menge solcher Geschäfte gemacht und eine Menge Mozart'scher Komposizionen gedrukt, verlegt, verkauft, ohne den Meister nur darum zu fragen.

Einst kam ein Freund zu diesem. —

Da hat der A— wieder einmal eine Parthie Variazionen fürs Klavier von Ihnen gedrukt: wissen Sie davon?

Nein!

„Warum legen Sie ihm aber nicht das Handwerk einmal?“

Ei was soll man viel Redens machen, es ist ein Lump.

Es ist aber hier nicht des Geldes, sondern auch Ihrer Ehre wegen.

Nun, wer mich nach solchen Bagatellen beurtheilt, ist auch ein Lump! — Nichts mehr davon!

Ueber nichts klagte Mozart heftiger, als über „Verhunzung“ seiner Komposizionen bei öffentlicher Aufführung — hauptsächlich durch Uebertreibung der Schnelligkeit des Tempo.

„Da glauben sie, hierdurch solls feurig werden“ — sagte er. — „Ja, wenns Feuer nicht in der Komposizion stekt, so wird's durch Abjagen wahrlich nicht hineingebracht“ —

Besonders unzufrieden war er deshalb mit den meisten neuern italienischen Sängern. —

„Sie jagen, oder trillern und verzirkeln“ — sagte er „weil sie nicht studiren und keinen Ton halten können.“

Den Abend vor der Probe seines öffentlichen Konzerts in Leipzig, deklamirte er eben über

diese Punkte sehr lebhaft. Demungeachtet nahm er in der Probe selbst den ersten Saz (ein Allegro einer Simfonie von seiner Komposizion) sehr schnell. Kaum zwanzig Takte waren gespielt, und — was leicht vorauszusehen war, das Orchester hielt das Tempo zurük — es schleppte.

Mozart machte halt, sagte, worin man fehle, rief ancora! und fieng noch einmal so geschwind an. Der Erfolg war derselbe.

Er that alles, das Tempo gleich fort zu halten, stampfte einmal den Takt so gewaltig — daß ihm eine prächtig gearbeitete stählerne Schuhschnalle in Stükken zersprang: aber alles war umsonst. Er lachte über seinen Unfall, ließ die Stükken liegen, rief nochmals ancora und fieng zum drittenmale in demselben Tempo an.

Die Musiker wurden unwillig auf das kleine todtenblasse Männchen, das sie so hudelte, arbeiteten erbittert drauf los, und nun gieng es. Alles folgende nahm er gemäßigt.

Nach der Probe sagte er einigen Kennern: „Wundern Sie sich nicht, es war nicht Kaprice. Ich sah aber, daß die meisten Musiker schon ziemlich bejahrte Leute waren — es wäre des

Schleppens kein Ende geworden, wenn ich sie nicht erst ins Feuer getrieben und böse gemacht hätte. Vor lauter Aerger thaten sie nun ihr Möglichstes."

Da Mozart dieses Orchester noch nie hatte spielen hören, zeigte das ja wohl von nicht kleiner Menschenkenntniß; so war er ja doch wohl nicht in allem, was nicht Musik war, ein Kind, wie man so oft sagte und schrieb.

Oft hat man Mozart den Vorwurf gemacht, der vielen heutigen Filosofen gemacht wird — er habe sich nur allein mit seinen Werken beschäftigt, und sich nicht um das bekümmert, nicht das gekannt, was andere, gleichfalls verdienstvolle Männer in seiner Kunst geleistet hatten. Wenn man diesen Vorwurf nur auf das Mehr oder Weniger einschränkt, so kann man ihn nicht ganz davon freisprechen. Indeß liegt doch die Schuld davon weit weniger an ihm, als an seinen Verhältnissen, nach denen er, fast stets auf Reisen, oder komponirend, fast nur neues oder sich selbst hören und kennen lernen konnte. Wo ihm aber etwas wahrhaftig Gutes aufstieß, mochte es alt oder neu seyn — so war er voll Freude und wußte es zu schäzzen. Nur von der beliebten Mittelmäßigkeit, von der geistlosen Nachahmerei, nur

von dem gedankenlosen leeren Manirirten war er ein abgesagter Feind.

Worin er nicht etwas von eigenem Geiste fand, das warf er hin: Es ist ja nichts drin, sagte er; aber jedes auch nur leichte Blinken der Funken des Genies übersah er nicht; nahm den jungen Künstler von Talent in seinen Schuz, und trug, so viel er konnte, bei, zu seiner weitern Bildung, Empfehlung, Belohnung. Die Undankbarkeit so mancher, um die er sich verdient gemacht hatte, störte ihn darin nicht. Er vergaß das Böse, das sie ihm anthaten, so schnell, als sie das Gute, das er ihnen erzeigt hatte. Er war — wo nicht der Allererste, doch einen von der Ersten, die den Deutschen das Vorurtheil benahmen, daß der Siz der wahren Musik noch jezt in Italien sey. Im Gegentheil ereiferte er sich oft gegen die meisten neuern italienischen Komponisten, mehr gegen die italienischen Virtuosen, noch mehr gegen die italienischen Sänger in Deutschland und am allermeisten gegen den jezzigen herrschenden Geschmak der Hauptstädte Italiens in der Musik. — Alles, nachdem er es an Ort und Stelle gefunden hatte. Doch thun ihm die Kunstrichter gänzlich unrecht, wenn sie behaupten, er habe nur kunstvolle Harmonie, nur gelehrte Arbeit an Andern geschäzt. Er ließ der durchsichtig-

sten Musik, nur mußte sie etwas Geist und Eigenthümlichkeit haben — Gerechtigkeit wiederfahren. So sprach er z. B. sehr vortheilhaft von Paesiello, dessen Arbeiten ihm sehr wohl bekannt waren.

Man kann dem, der in der Musik nur leichtes Vergnügen sucht, nichts Besseres empfehlen, als die Komposizionen dieses Mannes, sagte er. Unter den ältern Komponisten schäzte er ganz besonders verschiedene ältere Italiener, die man leider jezt längst vergessen hat. Am allerhöchsten aber Händeln. Die vorzüglichsten Werke dieses in einigen Fächern noch nie übertroffenen Meisters hatte er so inne, als wenn er lebenslang Direktor der Londner Akademie zur Aufrechthaltung der alten Musik gewesen wäre.

„Händel weiß am besten unter uns allen, was großen Effekt thut," sagte er, „wo er das will, schlägt er ein, wie ein Donnerwetter."

Diese Liebe zu Händel gieng bei ihm so weit, daß er vieles, was er aber nicht bekannt werden ließ, in dessen Manier schrieb.

Ja er gieng darin noch weiter, als die meisten unsrer heutigen Musikkenner gehen möchten.

Er schäzte und liebte nicht nur Händels Köre, sondern auch viele seiner Arien und Solo's.

„Wenn er da auch manchmal nach der Weise seiner Zeit hinschlendert, sagte er, so ist doch überall etwas drin.“ — Er hatte sogar die Grille, eine Arie in seinem Don giovanni in Händels Manier zu sezzen, und seiner Partitur dies offenherzig beizuschreiben. Man läßt sie bei der Aufführung gewöhnlich weg. Es ist die im ersten Akte der Elvire, (D dur) blos mit den Saiteninstrumenten: „O flieh den Bösewicht, o glaub nicht, was er spricht.“

Von Hasse und Graun schien er weniger zu halten, als diese Männer verdienen. Vielleicht kannte er aber die meisten ihrer Werke nicht.

Jomelli schäzte er hoch. — „Der Mann hat sein Fach, worin er glänzt,“ sagte er, „und so, daß wirs wohl werden bleiben lassen müssen, ihn bei dem, ders versteht, daraus zu verdrängen. Nur hätte er sich nicht aus diesem herausmachen, und z. B. Kirchensachen im alten Styl schreiben sollen.

Von Martin, der damals, als Mozart

in Leipzig war, die ganze Liebhaberwelt zu bezaubern anfieng, behauptete er:

Vieles in seinen Sachen ist wirklich sehr hübsch: aber in zehn Jahren nimmt kein Mensch mehr Notiz von ihnen. —

Eine Profezeihung, die gleichfalls ziemlich genau eingetroffen ist.

„Keiner aber, sezte er hinzu, „kann alles, — schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung und alles gleich gut: als — Joseph Haydn.“

Gegen diejenigen seiner eigenen Werke, welche er selbst schäzte, war er strenger, als man gewöhnlich glaubt, vielleicht auch strenger, als er wünschte, daß andre dagegen seyn möchten. So hatte er z. B. seine mit Recht noch immer beliebte Entführung aus dem Serail in Jünglingsjahren geschrieben: Späterhin nahm er eine strenge Rezension derselben vor, in welcher er vieles abänderte, besonders abkürzte.

Ich hörte ihn, — erzählt Rochlitz — eine Hauptarie der Konstanze nach beiden Rezensionen spielen, und bedauerte einige weggestrichene Stellen.

„Beim Klavier mags wohl so angehn," sagte er — „aber nicht auf dem Theater. Als ich dies schrieb, hörte ich mich noch selbst zu gern, und konnte das Ende immer nicht finden." —

Einwendungen, auch Tadel ließ er sich gern gefallen; nur gegen eine einzige Art desselben war er sehr empfindlich, und zwar gegen die, welche ihm gerade am öftersten gemacht wurde; — Tadel wegen allzufeurigen Geistes, wegen allzuausschweifender Fantasie. Diese Empfindlichkeit war auch sehr natürlich: denn war dieser Tadel gegründet, so taugte gerade das eigenthümlichste und Ausgezeichnetste seiner Werke nichts, und diese verloren in s e i n e n Augen an Werth.

Man hat Mozart oft den Vorwurf gemacht, daß ihm nichts in der Welt interessirt habe, als Musik. Ob diese Beschuldigung sehr demüthigend für den Künstler ist, weis ich nicht. Aber sie ist nicht einmal wahr, und scheint auf oberflächlicher Beobachtung seines Sinnes, und folglich auf einem Mißverständniß zu beruhen, welches seinen Grund darin hat, daß sich ihm z. B. Schönheiten der Natur, anderer Künste als der Seinigen u. s. w. gleichsam nur in d e r F o r m s e i n e r K u n s t d a r s t e l l t e n und so ihn anzogen.

Freilich war er mit Befriedigung seiner körperlichen Bedürfnisse aller Art gar bald und ohne alle Weitläuftigkeiten und Umstände fertig; auch übersah er sich in deren Befriedigung, oder vielmehr Abfertigung allerdings mehr, als ihm selbst gut war.

Aber welchen schönen uneigennüzzigen Sinn er für Freundschaft, für allgemeines Wohlwollen hatte, davon ist schon einiges angeführt worden, davon könnte noch weit mehreres angeführt werden.

Wie vieles arbeitete er nicht aus bloßer Gefälligkeit für bloße Bekannte! Wie weit mehreres für seine Freunde! wie oft verwendete er sich mit Aufopferung für arme reisende Virtuosen, wie oft schrieb er für sie Konzerte, von denen er selbst keine Abschrift behielt, damit sie unter gutem Vorurtheil auftreten und Unterstüzzung finden konnten! Wie oft theilte er mit ihnen, wenn sie ohne Geld und Bekanntschaft nach Wien kamen, Wohnung, Tisch u. s. w. Durch Undankbarkeit ließ er sich darin nicht stören; kaum Minutenlang wurde er unwillig darüber.

Wenn er etwa mit seiner Frau durch schöne Gegenden reiste, sah er aufmerksam und stumm in die ihn umgebende Welt hinaus; sein gewöhnlich mehr in sich gezognes und düstres,

als muntres und freies Gesicht heiterte sich nach und nach auf, und endlich fieng er an zu singen oder vielmehr zu brummen, bis er endlich ausbrach:

„Wenn ich das Thema auf dem Papier hätte! —

Und wenn sie ihm etwa sagte, daß dieses wohl zu machen sey, so fuhr er fort:

„Ja, mit der Ausführung versteht sich. Es ist ein albern Ding, daß wir unsre Arbeiten auf der Stube aushekken müssen!“

Bei einer der Sonntagsmusiken, die bei Mozart gehalten wurden, war ein pohlnischer Graf zugegen, der über ein neues Quintett für Blasinstrumente und Klavier, so wie alle Zuhörer, ganz entzükt war. Er bezeugte ihm dieses, und äußerte seinen Wunsch, daß Mozart für ihn ein Terzett, für die Flöte, gelegentlich machen möchte. Er versprach es gelegentlich. Sobald der Graf zu Hause war, schikte er Mozart hundert halbe Souverainsd'or (150 Kaiserdukaten) mit einem sehr verbindlichen Billet, und wiederholten Danksagungen für das bei ihm genossene Vergnügen. Mozart war wieder erkenntlich, und schikte

ihm die Original-Partitur des erwähnten Quintetts, wie er sonst nie that, und erzählte seinen Freunden mit Eifer dieses schöne Verfahren. Der Graf verreiste, kam nach einem Jahre wieder zu Mozart, und fragte nach seinem Terzett.

Mozart antwortete, daß er noch nicht sich dazu aufgelegt gefühlt hätte, ihm etwas seiner (des Grafen) würdiges, zu komponiren.

Der Herr Graf erwiederte: So werden Sie sich wohl auch nicht aufgelegt fühlen, mir die hundert halbe Souverainsd'or wieder zu geben, die ich Ihnen dafür vorausbezahlte.

Man erinnere sich des Billets, worin das Geld für nichts anders, als einen Tribut seiner Bewunderung und seines Danks für genossenes Vergnügen passirte.

Mozart, unwillig aber edel, bezahlte ihm das Geld. Der Graf behielt die Originalpartitur, und einige Zeit darauf erschien das Quintett, als Klavierquartet, mit Begleitung einer Geige, Bratsche und Violonzell, ohne Mozarts Zuthun bei Artaria und Kompagnie.

Er hatte der Strinasacchi — Violinspielerin, nachmaliger Madame Schlik in Gotha,

eine Sonate mit obligater Violin versprochen. (Sie geht aus B dur und fängt mit einem Adagio an.) Aber weil ihm dergleichen kleine Arbeiten zuwider waren, aufgeschoben, sie zu verfertigen, bis der vorlezte Tag des Konzerts kam, in welchem sie aufgeführt werden sollte. (Es war im Hoftheater.)

Nun schrieb er ihre Parthie, fand aber nicht Zeit für die seinige. Kaiser Joseph, der von seiner Loge herab aufs Theater lorgnirte, glaubte zu sehen, daß er keine Noten vor sich hätte, ließ ihn kommen, um die Partitur zu sehen, und war verwundert, auf seinem Papiere nichts als Taktstriche zu finden.

Als er unter Kaiser Joseph sein Einkommen, wie es im Oesterreichischen heißt, fatiiren mußte, schrieb er in seinem versiegelten Billet:

„Zuviel für das, was ich leiste, zu wenig für das, was ich leisten könnte."

Der Hof hatte ihm nemlich in seiner Eigenschaft als Kammer-Kompositeur (wofür er 800 Fl. hat) niemals einen Auftrag gegeben.

Von seiner Gefälligkeit zeugt, daß er gleich folgenden Auftrag übernahm und ausführte.

Ein Mann, der vermöge seines Amts jährlich Violinduette liefern mußte, verlor die Lust und die Ideen, die lezten zwei zu schreiben und bat ihn darum.

Nach etlichen Jahren sind sie für Mozarts Arbeiten bekannt geworden, er hat sie aber nicht herausgegeben.

Als seine Frau sehr krank war, empfieng er jeden Besuchenden mit dem Finger auf dem Munde, und dem leisen Ausruf: Bst! Dieses war ihm nun so sehr zur Natur geworden, daß er in der ersten Zeit nach ihrer Besserung, auf der Strase seinen Bekannten mit dem Finger auf dem Munde, sein Bst! zuzuflistern, und sich dabei auf die Zehe zu heben fortfuhr.

Er ritt morgens um fünf Uhr, wenn seine Frau krank oder schwach war, allein spaziren, aber niemals ohne ein Papier in Form eines Rezepts vor dem Bette seiner Frau zu lassen.

Dieses enthielt folgende liebevolle Vorschriften: Guten Morgen liebes Weibchen! ich wünsche daß Du gut geschlafen habest, daß Dich nichts gestört habe, daß Du nicht zu jäh aufstehest, daß Du Dich nicht erkältest, nicht bükst, nicht strekst, Dich mit Deinen Dienstboten nicht er-

zürnest, im nächsten Zimmer nicht über die Schwelle fällst. Spare häuslichen Verdruß bis ich zurükkomme; daß nur Dir nichts geschieht. Ich komme um — Uhr u. s. w.

Als Mozart das zweite der sechs, Joseph Haydn dedizirten Quartetten komponirte, war seine Frau zum erstenmal in Kindesnöthen. Er arbeitete in demselben Zimmer, wo sie lag. So oft sie ihre Leiden äußerte, kam er auf sie zu, um sie zu trösten und aufzuheitern, und wenn sie etwas beruhigt war, gieng er wieder zu seinem Papier. — Er komponirte nemlich nie am Klavier, sondern schrieb Noten wie Briefe, und probirte einen Saz erst, wenn er vollendet war. Die Menuet und das Trio sind just bei der Entbindung komponirt.

Diese Quartetten hatten hier und da ein sonderbares Schiksal. Als der verstorbene Artaria sie nach Italien geschikt hatte, erhielt er sie zurük — „weil der Stich sogar fehlerhaft wäre." — Man hielt nämlich dort die vielen fremden Akkorde und Dissonanzen für Stichfehler. In der Folge besann man sich freilich eines Bessern. Doch ergieng es dieser Arbeit Mozarts auch in Deutschland hier und da nicht besser. Der verstorbene Fürst Grassalkowich z. B. ließ einst dieselben Quartetten

von einigen Spielern aus seiner Kapelle aufführen. Einmal über das Andre rief er: „Sie spielen nicht recht;“ und als man ihn vom Gegentheil überzeugte, zerriß er die Noten auf der Stelle.

Mozarts Gattin hatte einen Hund, der ihr sehr zugethan war. Auf einem Spaziergange im Augarten schwazten beide über das treue Thier, und sie sagte: thue einmal, als wenn Du mich schlügest: er wird garstig auf Dich zufahren. Indem Mozart den guten Rath befolgte, trat der menschenfreundliche Kaiser Joseph aus seinem Sommerhause.

„Ei, ei, drei Wochen erst verheirathet und schon Schläge?“

Mozart erzählte ihm den Zusammenhang, und der Kaiser lachte. In der Unterredung, welche Joseph nun fortführte, fragte er Mozart:

„Erinnern Sie sich noch der Anekdote mit Wagenseil, und wie ich Violin spielte, und Sie unter den Zuhörern im Vorzimmer, Pfui, das war falsch! bald Bravo riefen?“

In Leipzig war Mozart oft und gern, im Hause des damaligen Kantor an der Thomas-

schule, Fried. Doles, und seines musikliebenden Sohnes. Hier ließ er sich ganz gehen, und nahm sich nichts übel, überzeugt, daß auch die Anwesenden ihm nichts übel nahmen. Er reiste von Leipzig nach Dresden, und gedachte von da auf einige Tage wieder zurükzukommen. Den Abend vor der Abreise speiste er bei Doles und war sehr lustig. Desto trauriger waren die Wirthe, als Mozart aufbrechen wollte. Wer weis, ob wir Sie jemals wiedersehen — sagten sie. Geben Sie uns nur eine Zeile von Ihrer eignen Hand.

Mozart, dessen ganzes Leben fast ein Wechsel von Ankommen und Abschiednehmen, und der darum gegen beides gleichgültig geworden war, machte sich lustig über ihr Pimpeln — wie er's nannte, und wollte schlafen, aber nicht schreiben. Endlich sagte er doch: Nun, Papa, so geben Sie mir ein Stükchen Notenpapier. Er erhielt es, riß es in zwei Hälften, sezte sich und schrieb — nicht länger, als höchstens 5 bis 6 Minuten. Nun gab er dem Vater die eine Hälfte, dem Sohne die andere. Auf dem ersten Blättchen stand ein dreistimmiger Kanon in langen Noten, ohne Worte. Man sang die Noten. Der Kanon war trefflich und sehr wehmüthig.

Auf dem zweiten Blättchen stand gleichfalls ein dreistimmiger Kanon in Achteln, ebenfalls

ohne Worte. Der Kanon war ebenfalls trefflich und sehr drollig. Jezt bemerkte man erst, daß beide zusammengesungen werden konnten, und also ein sechsstimmiges Ganze bildeten. Man freute sich. Nun die Worte — sagte Mozart, und schrieb unter die Noten des ersten Blattes: Lebet wohl: wir sehn uns wieder! Unter die des zweiten: Heult noch gar, wie alte Weiber!

So mußten wir — erzählt Rochliz — sie nochmals durchsingen, und es ist nicht zu sagen, welch eine lächerliche, und doch tief, fast ergrimmt einschneidende — also vielleicht erhaben-komische Wirkung dies auf uns alle machte. Und irre ich nicht, auch auf ihn selbst. Denn mit etwas wilder Miene, rief er plözlich: Adieu! Kinder! und war fort.

Dieser Zug giebt einen neuen Beweis, mit welcher Freiheit sein Genie in den Untiefen der Harmonie lebte und webte: denn ein so ungeheuer schweres musikalisches Rechenexempel — wenn es auch nichts, als das gewesen wäre — nach reichlicher Mahlzeit in einigen Minuten zu lösen, will mehr sagen, als jemand sich vorstellen kann, der sich nicht an ähnlichen versucht hat. —

In demselben Hause stritt man sich nach Mozarts Zurükkunft, eines Abends über das

Ver-

Verdienst mancher noch lebender Komponisten, besonders über einen Mann, der für die komische Oper offenbares Talent hat, — aber — als Kirchenkompositor angestellt ist. Doles, der überhaupt etwas mehr als recht und billig war, an dem Opernwesen in der Kirche hieng, nahm jenes Komponisten Parthei gegen Mozart stets: „Ist ja all' nichts! erwiederte dieser sehr lebhaft. Und ich wette, Sie haben noch nicht vieles von ihm gehört, fiel Doles ebenfalls lebhaft ein. Sie gewinnen, antwortete Mozart; aber das ist auch nicht nöthig: so einer kann nichts Rechts dieser Art machen! Er hat gar keine Idee davon in sich. Herr! wenn der liebe Gott mich so in die Kirche und vor ein solches Orchester gesezt hätte! u. s. w. Nun, Sie sollen heute noch ein Missa von ihm sehen, die Sie mit ihm aussöhnen wird."

Mozart nahm sie mit, brachte sie den folgenden Abend wieder.

Nun, was sagen Sie zu der Missa von — — ?

Läßt sich all' gut hören, nur nicht in der Kirche! Sie werdens nicht übel nehmen, ich hab' bis zum Credo andern Text untergelegt, so wird sichs noch besser machen. Nein, es

muß ihn keiner vorher lesen! Wollen's gleich aufführen.

Er sezte sich an das Fortepiano, theilte die vier Singstimmen aus; wir mußten ihm schon zu Willen seyn, sangen und er akkompagnirte. Eine possirlichere Aufführung der Missa hat es wohl nie gegeben. Die Hauptpersonen — Vater Doles mit der Altstimme, die er unter stetem ernsthaften Kopfschütteln über das Skandal doch so trefflich absang; Mozart, immer die zehn Finger voll in den trompeten- und paukenreichen Säzzen, unter ausgelaßner Freude, ewig wiederholend: Na, geht's nicht so besser z'sammen? Und nun der arge, und doch herrlich angepaßte Text — z. B. das brillante Allegro zum Kirie eleison: „Hol's der Geyer, das geht flink!" Und zum Schluß die Fugen:

Cum sancto spiritu,	in gloria Dei patris.
Das ist gestohlen Gut,	ihr Herrn nehmt's nicht übel!

Es lag in seiner Reizbarkeit, launigt zu seyn, und in der Stimmung seines Gemüths nicht selten unmittelbar von einem Extrem zum andern überzugehen. Nachdem er in jener ausgelassenen Lustigkeit noch eine Weile verblieben war, und, wie öfters, in sogenannten Knittelversen gesprochen hatte, trat er ans Fenster, spielte,

wie gewöhnlich, Klavier auf dem Fensterpolster und schwärmte, ohne auf die an ihn gerichteten Reden etwas zu geben, als gleichgiltige Antworten fast ohne Bewußtseyn.

Das Gespräch über Kirchenmusik war allgemeine: und ernsthafter geworden. Unersezlicher Schade, sagte einer, daß es so vielen großen Musikern, besonders der vorigen Zeit, ergangen ist, wie den alten Malern; daß sie nemlich ihre ungeheuern Kräfte auf meistens nicht nur unfruchtbare, sondern auch geisttödtende Sujekts der Kirche wenden mußten. — —

Ganz umgestimmt und trübe wendete sich Mozart zu den andern und sagte, dem Sinne nach — ob schon nicht auf diese Weise, das ist mir auch einmal wieder so ein Kunstgeschwäz! Bei Euch aufgeklärten Protestanten, wie ihr Euch nennt, wenn ihr Eure Religion im Kopfe habt — kann etwas Wahres darin seyn, das weis ich nicht. Aber bei uns ist das anders. Ihr fühlt gar nicht, was das will: Agnus Dei! qui tollis peccata mundi! Dona nobis pacem! und dergleichen. Aber wenn man von frühester Kindheit, wie ich, in das mistische Heiligthum unsrer Religion eingeführt ist; wenn man da, als man noch nicht wußte, wo man mit seinen dunkeln, aber drän-

genden Gefühlen hin sollte, in voller Inbrunst seinen Gottesdienst abwartete, ohne eigentlich zu wissen, was man wollte; und leichter und erhoben daraus weggieng, ohne eigentlich zu wissen, was man gehabt habe; wenn man die glüklich prieß, die unter dem rührenden Agnus Dei hinknieten, und das Abendmahl empfiengen, und beim Empfang die Musik in sanfter Freude aus den Herzen der Knienden sprach: Benedictus qui venit in nomine Domini! Dann ists anders. Nun ja, das geht freilich dann durch das Leben in der Welt verloren: Aber — wenigstens ist mir so — wenn man nun die tausendmal gehörten Worte nochmals vornimmt, sie in Musik zu sezzen, so kömmt das alles wieder, und steht vor einem, und bewegt einem die Seele.

Er schilderte nun einige Szenen jener Art aus seinen frühesten Kinderjahren in Salzburg, dann auf der ersten Reise nach Italien, und verweilte mit besonderm Interesse bei der Anekdote, wie ihm die Kaiserin Maria Theresia, als vierzehnjährigen Knaben aufgetragen habe, das Te Deum zur Einweihung der Waisenhauskirche in Wien zu komponiren, und an der Spizze der ganzen kaiserlichen Kapelle selbst aufzuführen. Wie mir da war! — wie mir da war! — rief er ein über das andre mal —

das kömmt doch all nicht wieder! man treibt sich umher in dem leeren Alltagsleben, sagte er dann, ward bitter, trank viel starken Wein, und sprach kein vernünftiges Wort mehr.

Ich erwähne auch dies lezte, in dem Vertrauen, man werde es nicht gegen den werthen Menschen mißbrauchen, sondern daraus einen tiefern Blik in das Ganze seines Karakters thun lernen, und besonders über den Grund seiner Lebensweise in den männlichen Jahren, wodurch er freilich sich selbst aufreiben half. In seiner Brust lebte mit mächtiger Kraft und Wärme das Ideale, und erregte bei ihm jenes erhabene, ewige, ihn ängstende Sehnen und Streben; aber auch jenes Verzweifeln, man werde nie finden, weil man nie gefunden hat, jenes — sich gewaltsame Betäuben, weil man dennoch das — finden müssen, nicht in sich ertödten kann. Sein nicht geleiteter Sinn glaubte den Gegenstand seines Sehnens erreichen, und außer sich erreichen zu können; sein sich selbst überlassener Geist vermochte nie, sich von den dunkeln Ideen loszuwinden, die ihn als Künstler groß machten, aber als Menschen verwirrten. Wie alle Menschen vom Uebergewicht der Fantasie und Sinnlichkeit, träumte er sich seinen Himmel (wenn es hier einen gäbe) in die Vergangenheit der Kinderjahre, ohne sich zum Festhal-

ten des Gedankens an einen neuen reinern Himmel in der Zukunft erheben zu können: aber viel zu kräftig, um, wie viele, bei genußreichen Klagen und sentimentaler Ermattung in Betrachtung des Verlornen stehen zu bleiben, wollte er auf, und höher, ohne zu wissen was, gerieth er auf Abwege, fühlte sich getäuscht, zurükgeworfen, — wodurch er denn so unglüklich wurde, sich selbst vergessen zu wollen, wenn anders nicht gerade in solchen Stunden seine Kunst ihn unter die schirmenden und kühlenden Fittige nahm.

Daß er dabei fast überall verkannt werden mußte, liegt am Tage. Wie wenige haben für so etwas Sinn; und die andern — wer von ihnen nahm sich Zeit und Mühe über den Zusammenhang des oft so Gemeinen, Wirrigen und (warum nicht gerade aus) Läppischen in seinem Betragen, und des Tiefen, Großen und Erhabenen in seiner Kunst nachzusinnen?

Uebrigens liegt in jenen Aeußerungen Mozarts über Kirchenmusik viel Wahres und Feines, das zu gründlichen Bemerkungen von allerlei Art Anlaß geben kann, und wie sehr auch dadurch bestätigt wird: Mozart war eigentlich nie an seinem Plazze, und gerade als er allenfalls dahin gelangt war, zerriß

das strenge Schiksal den Faden seines Lebens.

Die lezte Zeit seines Lebens, da er schon an einem kränkelnden Körper, und besonders an so äußerst leichter Reizbarkeit der Nerven litt, wurde er, der überhaupt sehr furchtsam war, besonders viel von Todesgedanken beunruhigt. Nun arbeitete er so viel, so schnell — freilich deshalb auch zuweilen so flüchtig, daß es scheint, er habe sich, vor dem Aengstenden der wirklichen Welt in die Schöpfungen seines Geistes flüchten wollen. Seine Anstrengung gieng dabei oft so weit, daß er nicht nur die ganze Welt um sich her vergaß, sondern ganz entkräftet zurük sank, und zur Ruhe gebracht werden mußte.

Jedermann sahe, daß er sich auf diese Weise gar bald aufreiben müsse. Alles Zureden seiner Gattin und Freunde halfen nichts, alle Versuche ihn zu zerstreuen eben so wenig. Er that es seinen Lieben zu gefallen, fuhr mit ihnen aus und dergleichen, nahm aber an nichts mehr wahren Antheil, sondern lebte immerfort in seinen Fantasien, aus denen ihn nur zuweilen ein Schauer vor dem Tode, der sich schon um seine Gebeine zu winden anfieng, erweckte. Seine Gattin bestellte oft Personen, die er lieb hatte, heimlich zu ihm; sie mußten ihn zu

überraschen scheinen, wenn er sich wieder zu tief und anhaltend in seine Arbeiten versenkte: Er freute sich, blieb aber arbeitend sizzen. Sie mußten nun viel schwazzen, seine Gattin stimmte mit ein — er hörte nichts; man richtete das Gespräch geradezu an ihn, er ward nicht unwillig, gab einige Worte dazu, schrieb aber immer fort.

In dieser Zeit schrieb er seine Zauberflöte, seine Clemenza di Tito, sein himmlisches Requiem, und viele kleinere Sachen, die weniger oder gar nicht bekannt worden sind. Schon über der ersten dieser Opern versank er, dem Tag und Nacht gleich waren, wenn ihn der Genius ergriff, in öftere Ermattung und Minutenlange halb ohnmächtige Bewußtlosigkeit. Er hatte die Musik zu dieser Oper recht lieb, obschon er über manche Sätze, die gerade den allgemeinen Beifall erhielten, lachte. Sie wurde bekanntlich in Wien unausgesezt fast so oft gegeben, als ehemals Beaumarchais Hochzeit des Figaro in Paris: aber seine Kränklichkeit nahm zu sehr zu, daß er die Aufführung ungefähr nur zehnmal selbst dirigiren konnte. Wenn es ihm dann unmöglich war, selbst im Theater zu seyn, legte er, so traurig seine Uhr neben sich, und hörte die Musik im Geiste.

Jezt ist der erste Akt aus — jezt ist die Stelle: „Dir große Königin der Nacht!“ — u. s. w. sagte er. Dann ergriff ihn wieder der Gedanke, daß dies alles bald ganz vorbei seyn werde, und er schauderte zusammen.

Als er eines Tages auch in solche schwermüthige Fantasien versenkt da saß, fuhr ein Wagen vor, und ein Fremder ließ sich melden.

Er nahm ihn an.

Ein etwas bejahrter, ernsthafter, stattlicher Mann von sehr würdigem Ansehen; den weder er noch seine Gattin kannte, trat herein. Der Mann begann:

Ich komme als Abgesandter eines sehr angesehenen Mannes zu Ihnen.

„Von wem kommen Sie?“ fragte Mozart.

„Der Mann wünscht nicht gekannt zu seyn!“

„Gut! was verlangt er von mir?“

„Es ist ihm eine Person gestorben, die ihm sehr theuer ist, und ewig seyn wird. Er

wünscht alljährlich ihren Todestag still aber würdig zu feiern, und bittet Sie, ihm dazu das Requiem zu komponiren."

Mozart war durch diese Rede, durch das Dunkel, welche über die ganze Sache verbreitet war, durch die Feierlichkeit des Tons des Mannes bei seiner jezzigen Gemüthsstimmung schon innig ergriffen, und versprach das Verlangte zu thun.

Der Mann fuhr fort:

„Arbeiten Sie mit allem möglichen Fleiß, der Mann ist Kenner."

„Desto besser — Sie werden durch keine Zeit beschränkt."

„Vortrefflich!"

„Wie viel Zeit bestimmen Sie sich ungefähr?"

Mozart, der Zeit und Geld, — wie jedes wahre Genie — selten zu überrechnen pflegte, antwortete: „Etwa vier Wochen!"

„Dann komme ich wieder und hole die Partitur. Wie viel verlangen Sie Honorarium?"

Mozart antwortete leichthin: „Hundert Dukaten.“

„Hier sind sie!“ sagte der Mann, legte die Rolle auf den Tisch und gieng.

Mozart versank von neuem in tiefes Nachdenken, hörte nicht auf die Zuredungen seiner Gattin, und forderte endlich nur Feder, Dinte und Papier. Er fieng sogleich an, an dem Verlangten zu arbeiten. Mit jedem Takt schien sein Interesse an der Sache zuzunehmen. Er schrieb Tag und Nacht, sein Körper hielt die Anstrengungen nicht aus, er sank über den Arbeiten einigemal in Ohnmacht. Alles Zureden zur Mäßigung in der Arbeit war vergebens.

Erst nach einigen Tagen erhielt es seine Frau über ihn, daß er mit ihr in den Prater fuhr. Er saß immer still und in sich gekehrt. Endlich verläugnete er es nicht mehr: Er glaube gewiß, er arbeite dieses Stük zu seiner eignen Todesfeier.

Von dieser Idee ließ er sich nicht abbringen; arbeitete also wie Rafael seine Verklärung, stets im Gefühl seines nahen Todes, und lieferte, wie dieser, die Verklärung seiner selbst. Ja er äußerte sogar über die sonderbare Er-

scheinung und Bestellung dieses Mannes sehr seltsame Gedanken. Wollte man diese ihm ausreden, so schwieg er, aber unüberzeugt.

Indeß nahte sich die Abreise Leopolds nach Prag zur Krönung. Die Opern-Direkzion, welche erst spät daran dachte, mit einer neuen Oper den Ueberfluß der Feierlichkeiten und Feste noch mehr zu überfüllen, wendete sich deshalb an Mozart. Seiner Gattin und seinen Freunden war dies angenehm, weil es ihn zu andrer Arbeit und zu Zerstreuungen zwang. Auf deren Zureden, und weil es seinem Ehrgefühl schmeichelte, übernahm er die Komposizion der vorgeschlagnen Oper Clemenzi di Tito von Metastasio. Der Text war von den Böhmische Ständen erwählt.

Sehr kränklich war er nach Prag gereist. Die Menge der Arbeiten hatte aber die Kräfte seines Geistes noch einmal aufgeregt, und auf einen Punkt zusammengepreßt. Die vielen Zerstreuungen hatten seinen Muth belebt, seinen Sinn aufgeheitert, bis zur leichten Fröhlichkeit. — Das Flämmchen flammte vor dem Erlöschen noch einmal hell auf: aber eben durch die Anstrengung noch mehr entkräftet, kehrte er noch kränker nach Wien zurük und fiel nun, des Gebrauses der Pracht und Verschwen-

dung ganz überdrüßig, mit Heishunger über die Fortsezzung der unterbrochenen Arbeit an seinem Requiem her.

Die von ihm selbst bestimmten vier Wochen waren indeß verflossen, und kaum war er zurük, als der fremde Mann wieder erschien.

„Ich habe mein Wort nicht halten können" — sagte Mozart.

„Ich weis es", war die Antwort. „Sie haben Recht gethan, sich nicht zu binden. Wie lange bestimmen Sie nun Ihre Zeit?"

„Noch vier Wochen — die Arbeit ist mir selbst immer interessanter geworden; ich führe sie viel weiter aus, als ich erst wollte.

„Brav — indeß müssen Sie auch deshalb mehr Bezahlung haben. Hier sind noch hundert Dukaten."

„Mein Herr! wer schikt Sie?"

„Der Mann will unbekannt bleiben."

„Wer sind Sie?"

Das thut noch weniger zur Sache. In vier Wochen bin ich wieder bei Ihnen."

Damit gieng er.

Man ließ Acht geben, wohin er gienge, aber entweder waren die nachgeschikten Leute so saumselig, oder sie wurden irre geleitet. — Kurz, sie erfuhren nichts. Nun war Mozart fest überzeugt: der Mann mit dem edeln Ansehn sey ein ganz ungewöhnlicher Mensch, der mit jener Welt in näherer Verbindung stehe, oder wohl gar ihm zugesandt sey, ihm sein Ende anzumelden. Er entschloß sich also noch ernstlicher, seinem Namen ein würdiges Denkmal zu stiften.

Mit diesen Ideen arbeitete er weiter, und da ist es ja wohl kein Wunder, daß so ein vollendetes Werk zu Stande kam.

Bei dieser Arbeit sank er noch öfter in gänzliche Ermattung und Ohnmacht. Noch vor dem Ende der vier Wochen war er fertig, aber auch entschlummert. — Den 5ten Dezember Nachts 1791 — Noch Tags vorher ließ er sich die Partitur an sein Bette bringen: „Hab' ich es nicht gesagt, daß ich dies Requiem für mich schreibe?" sagte er, als er noch einmal dem Ganzen einen Abschiedsblik widmete.

Gleich nach seinem Tode, erschien der geheimnißvolle Bote, mit einem Billet, worin Mozart ersucht ward, das Requiem zu senden, und eine Summe zu bestimmen, um welche er jährlich eine gewisse Anzahl Quartetten machen könnte.

Die Wittwe lieferte es an den Boten ab, und sah ihn von dem Augenblikke an nicht wieder, erfuhr nicht das Mindeste von der Seelenmesse, noch von dem Besteller, so sehr man sich auch bemühte, den räthselhaften Boten auszuforschen.

Mozart selbst hat das Requiem, nicht ganz vollendet; denn der lezte Saz, zur Zeremonie des Umgehens und Beräucherns des Katafalks: Libera me Domine! fehlt gänzlich. Mit dem Amte ist auch die Musik aus, und dann waren auch selbst die leztern Säzze dieses nicht völlig instrumentirt. So, wie wir die Partitur nach der von der Wittwe durch die thätige Vorsorge der Härtelschen Musikhandlung besizzen, ist die Instrumentazion vom Herrn Kapellmeister Franz Süßmayr, einem vertrauten Freunde Mozarts ergänzt worden.

Die verewigte Herzogin Mutter von Weimar Amalia, diese große und erhabene Beschüzze-

rin der Künste und Wissenschaften errichtete ihm ein Denkmal in ihrem Parke zu Tieffurt — eine Stunde hinter Weimar. — Es ist von der geschikten Hand des nunmehr auch verstorbenen Hofbildhauer Klauer. Die komische und tragische Maske — werden durch die zwischen innestehende Lyra zu einem harmonischen Ganzen verbunden. Der Zauberer in Tönen, dessen Name die Unterschrift (Mozart und den Musen) mit leztern vermählt, belebte das scherzhafte und ernsthafte Singspiel, die Entführung aus dem Serail, und die Clemenza di Tito mit seinen Tönen, und umschloß in seinem Don giovanni eine ganze Welt der erhabensten und lieblichsten Tonweisen. Lieder des Scherzes und Lieder der Andacht entströmten in gleicher Fülle und Vollendung dieser Lyra, die, ach, nur zu bald verstummte. Der Schleier unter Melpomens Maske ist also in mehr als einer Bedeutung tragisch.

Eine Abbildung dieses Monuments nebst andern liefert die 2te Beilage zum 24sten Stük der A. M. Z. Zweiten Jahrgangs den zwölften März 1800.

Sein größtes und dauerndstes Denkmal hat sich Mozart, wie alle große Geister, in seinen Werken selbst errichtet.

In

In Hinsicht der ästhetischen Darstellung seines Genius in seinen Werken beziehe ich mich, wie ich schon beim Eingange dieser Sammlung von Karakterzügen erinnerte, auf das schon erwähnte Werk: Mozarts Geist, und was schon Andere über den vortrefflichen Tonkünstler gesagt haben.

Ich glaube übrigens diese Folge von Karakterzügen nicht würdiger beschließen zu können, als mit der vortrefflichen Parallele, die Friedrich Rochlitz zwischen Mozart und Rafael aufstellte.

Sie befindet sich in der 37sten Nummer der Allgem. Musikal. Zeitung den 11ten Junius 1800, und ist dem Dichter Mathisson gewidmet.

Da bei dem, was wir werden, so viel darauf ankömmt, was die, durch welche wir wurden, einander sind: so ist es bemerkenswerth, daß Rafael und Mozart Kinder sehr schöner Eltern waren.

Da bei dem, wie wir etwas und gerade das werden, oder vielmehr, warauf und wie wir das, was wir sind, anwenden — so viel darauf ankömmt, was die getrieben, durch

welche wir wurden, und was folglich unserm Geist und Sinn die erste Richtung und Nahrung gab: so ist bemerkenswerth, daß Rafaels Vater Maler, Mozarts, Musiklehrer und ausübender Tonkünstler war. Beide Väter ehrten, liebten ihre Künste; beide trieben sie eifrig, und verstanden sehr gut, was darin recht sey, beide, ohne gerade einen hohen Genius, oder irgend etwas zu besizzen, als wohlgeartete und gut gebildete Natur, wußten doch das Richtige ihrer Künste Andere — auch ihre Söhne, recht wohl zu lehren. —

Rafael malte, in Eifer und Einfalt des Herzens, seines Vaters und des troknen Petro Perugino Bilder nach; Mozart übte sich nach den strengrichtigen Weisen seines Vaters und nach den einförmigen Arbeiten der meisten, damals in Deutschland gangbaren Tonsezzer.

Zwei große Männer hatten angefangen den Zeitaltern beider Kinder einen neuen Geist einzuhauchen, und mit — fast drükkender Allgewalt die damalige Künstlerwelt zu beherrschen. Erhaben, doch düster, kühn, doch ohne zarten Geschmak, kräftig, doch ohne Delikatesse war der Geist jener Männer und ihrer Werke: Michael Angelo und Sebastian Bach hießen die Helden, zwischen denen sich vielleicht

nicht nur Aehnlichkeiten finden, sondern fortlaufende Parallelen ziehen ließen.

Rafael lernte Angelos, Mozart Bachs Arbeiten kennen, und beide wurden von ihnen so hingerissen, daß ersterer seine bisherige Art zu malen, lezterer seine bisherige Art zu schreiben, ganz veränderte. Das Düstere, doch sehr Besonnene des Ganges, jener beiden großen Lehrer konnte sich aber mit dem schnellauflodernden Feuer der Jugend nicht vereinbaren; beide junge Künstler versuchten diese Vereinbarung dennoch, wurden aber darüber — besonders Mozart — rauh, abentheuerlich, bizarr, verworren. Beide unternahmen gar manches in dieser Manier ohne ihm Vollendung zu geben — ja meistens auch ohne es nur fertig zu machen. Noch jezt haben sich Werke beider von dieser Art erhalten, wie z. B. Rafaels Altargemälde in der heiligen Geistkirche zu Siena und einige Konzerte und manches in den Messen Mozarts, noch in Salzburg, oder bald darauf geschrieben.

Doch jezt brach das wohlthätige mildere Licht eines feinern, zartern Geschmaks über die Zeitalter beider junger Künstler herein. Man verschmähte nicht etwa das erhabene Dunkel obengenannter Schöpfer; man verehrte, studirte

ihre Werke, erwarb, erhielt sich wahre Kunstgelehrsamkeit, wendete sie aber sparsamer und auserwählter an; folgte mehr dem Zuge des Herzens, beabsichtigte mehr den Effekt, suchte mehr den Geist durch edle und süße Einfalt zu erheben, als ihn unter gewaltige Massen zu beugen; man rührte mehr statt daß man vorher mehr erschütterte; man nahm mehr, schmeichelnd ein, statt daß man vorher mehr stürmend eroberte. Die Zeitalter hatten zu wählen zwischen der herrischen Minerva und dem milden Apoll; sie entschieden für den leztern, und nun legten auch die mehrsten Künstler den Lorbeer zu seinem Füßen. Leonardo da Vinci und seine Mitbrüder standen (wenigstens unter denen, welche Rafael damals genau kennen lernen konnte) an der Spizze dieser Maler. Hasse und einige Italiener der mittlern Zeit — unter diesen auch ganz vorzüglich auch ein Leonardo — Leonado Leo — standen wenigstens unter denen, welche Mozart genau kennen lernen konnte — an der Spizze dieser Tonkünstler.

Der große Haufe der Maler zu Rafaels, der große Haufe der Tonkünstler zu Mozarts Jugendzeit ahmte nun diese neuen Vorgänger mit Eifer und fast allein nach; nicht so jene beiden Jünglinge. Sie waren vom Geiste voriger

Zeit so wenig ergriffen, waren Manns genug ihn zu durchdringen und fest zu fassen; ließen aber dem Zauber der neuen Periode sein Recht wiederfahren, und machten sein Natürliches, Wahres, Schönes, Liebliches sich zu Nuzze. Nun erwachte in beiden der freie, eigenthümliche Genius, der vom Himmel gegebene; nicht wie ein heranwachsendes Kind regte und erzog er sich in ihnen, sondern, wie ein durch kräftige Kost genährter und durch begeisternde erfreuliche Getränke erquikter Mann, stand er in ihnen da, muthig, kühn und fest; und sie selbst waren nun, was sie, der Hauptsache nach, je werden konnten. Nun fehlte beiden nur noch ein großer freier Wirkungskreis, Gelegenheit die aufwärts und immer aufwärts trieb, und — kunstliebende Gönner, die ihnen eine unbesorgte heitre Existenz verschafften. Beide fanden sie. Rafael die ersten, im Vatikan, die leztern, vornehmlich in den Päbsten Julius II. und Leo X.; Mozart die ersten und lezten auf den Reisen seines frohen unstäten-freien Künstlerlebens.

Und wie erscheinen beide nun in ihren Werken? Was ist eigentlich das Karakteristische, das überall Hindurchsprechende, nie zu Verkennende, Eigenthümlichste Beider? — Erfindung! — Hier ist die Aehnlichkeit beider Genien zu auf-

fallend, daß ich mir nicht erlauben sollte, einige Minuten bei ihrer nähern Betrachtung zu verweilen.

Erfindung ist theils poetische; theils artistische. Poetische Erfindung giebt, was das Kunstwerk seyn soll, artistische, wie es das werden muß. Jene ist Erfindung der Idee, diese Erfindung des Ausdruks der Idee. Jene giebt die Sache; diese das Mittel zur Erreichung der Sache. Alle Erfindung gehört dem Genie zu: die davon zu unterscheidende Ausführung dem Talent. Das poetische Genie faßt nicht nur die Hauptidee, sondern auch den glüklichsten Moment und die sinnlichen Haupttheile, welche zur Darstellung der Idee erforderlich sind: das artistische Genie findet nun den glüklichsten Ausdruk dafür, innerhalb der Gränzen der Kunst, in welcher es arbeitet; es ordnet und behandelt jene Theile nicht sowohl so, wie es zur Darstellung und zum Ausdruk der Idee, als vielmehr, wie es zur Verschönerung des darzustellenden und zur Erhöhung des Ausdruks dient.

Dies vereinbart ist im wahren Künstler: aber es ist darum noch nicht in seinem Kunstwerk — er vermag es noch nicht zu Tage zu fördern. Hierzu gehört noch gar manche zu er-

lernende Geschiklichkeit der Hand und des Pinsels beim Maler, der Sprachkunst beim Dichter, der Finger und Instrumentbehandlung beim Musiker u. s. w. Das ist nun, was ich Ausführung genannt haben möchte. Sie ist nicht Sache des Genies, sondern des Talents und der Erfahrung. Sie ist, wie Talent überhaupt, die Geschiklichkeit, die Leichtigkeit, das Poetisch- und Artistischerfundene dem äußern Sinne glüklich darzustellen, Lessings widerstrebenden Stoff zu behandeln. Ohne diese würde das Genie vieles hervorzubringen wissen, aber nichts hervorbringen; wenigstens nichts, als etwa rhapsodische, fragmentarische Entwürfe; ohne jenes Genialische würde das Talent vieles hervorbringen können, aber nichts hervorbringen, wenigstens nichts, als etwa Nachahmungen ächter Kunstprodukte, Manirirtes, und Kopien gemeiner Natur. Das Talent kann geübt werden: das Genie geschärft — jenes als Fertigkeit, dieses als Fähigkeit: so wird beides vervollkommnet, aber jenes in der Quantité. Dieses in der Qualité. Beides nun, jener Kunstgeist und diese Kunstfertigkeit muß vereinigt seyn in dem Vollkommnen; soll jedoch eines dem andern vorstehen, so muß es offenbar das erste dem zweiten — wie Genie überall der Geschiklichkeit, wie das himmlisch gegebene überall dem irdisch erworbenen. Das meint auch Lessing,

wenn er sagt: Rafael sey der große Maler gewesen, wenn er auch unglüklicher Weise ohne Hände geboren worden wäre. Eben so könnte man sagen: Mozart sey der größte Komponist gewesen, wenn er auch unglüklicher Weise keine Note geschrieben hätte.

Erfindung, unerschöpflicher Reichthum, unwandelbares Glük in poetischer und artistischer Erfindung ist das Eigenste Rafaels und Mozarts; ist gerade das, wodurch sie sind, was sie sind. Bei beiden immer auserwählte, edle schöne Ideen; und nun auch — bei jenem, eine Welt voll lebendigen Figuren, hier bei diesem, eine Welt von lebendigen musikalischen Gedanken, jeder für sich sprechend interessant, würdig, zwekmäßig und nun wieder jeder so innig verflochten in das Ganze! Alle, Glieder eines Körpers und schöne Glieder eines schönen Körpers! alle wohlgeordnet und hin und wieder so hervorgerükt, daß nichts, was an sich interessiren und die Wirkung des Ganzen verstärken kann, verdekt bleibe! Und dabei auch keines dieser Glieder verzeichnet, keines unkorrekt.

Durch diese hohe Eigenheit der Werke beider Künstler, welche sogleich den ganzen Menschen, sey er Kenner oder nicht; sey er nur gebildeter und empfindungsfähiger Mensch, mit ihren sü-

ßen Fesseln umschlingt, stiegen beide über ihr Zeitalter empor; besiegten beide nach und nach die nur sich und das ihre achtenden Egoisten, welche sie verkleinerten, die nur über dem Herkömmlichen, Wachenden, welche sie verurtheilten, die Mißgünstigen im Gefühl eigenen Unvermögens, welche sie verfolgten; durch jene Eigenheit ihrer Werke errangen sie für sich einen ewigen Ruhm, für ihre Künste eine neue, höhere Stufe. Beide stifteten neue Schulen, mit ihnen fieng eine neue Periode ihrer Künste an.

Rafael, so groß er war, und so gut er sich fühlte, studirte unablässig seine Kunst, und suchte nie selbstzufrieden ruhend, sie und sich zu immer größerer Vollkommenheit zu erheben. Eben so Mozart. Wüßte man das nicht schon historisch, so würde auch die flüchtigste kronologische Betrachtung der Werke beider davon überzeugen. — Rafael lebte einzig in seiner Kunst, und fand in ihr allein Genüge; zeichnete sogar in seinen Erholungsstunden, entwarf da leichte, zwar unvollendete, aber sehr bedeutende Skizzen. Eben so Mozart, und so manches, was nun bereits in die gedrukte Sammlung aufgenommen, zeugt davon. —

Rafael war durch Menschen und Verhältnisse genöthigt in den lezten Jahren seines Le-

bens verschiedne große, aber mehr anmuthige und reizende Werke zu liefern, als er sonst geneigt war. Er verfaßte die Geschichte der Psiche und die Palathea war nach dem Sinn der Bestellenden, aber zugleich so, daß überall der große tiefe Geist hindurchstralte. Eben so Mozart mit seiner Zauberflöte, Clemenza di Tito und einigen kleinern Produkten. —

Aber Rafael und Mozart waren und blieben denn doch auch Menschen. Ihre Werke haben also nicht in aller Absicht das Höchste, Reinste und Vollkommenste erreicht. Beide erscheinen hin und wieder weniger glüklich in der Ausführung — womit man aber nicht das verwechseln wird, was die gemeine Rede in der Tonkunst Ausführung eines Gedankens, Sazzes u. s. f. nennt.

Rafael war schwach in Verkürzungen, nicht eben stark in der Perspektive; sein Kolorit ist nicht immer gut. (Schwarze Schatten rothes Fleisch) Sein Pinsel öfters hart. So auch Mozart. Gar manche seiner vollen Kompositionen sind überfüllt; seine Ausweichungen nicht selten bizarr, seine Uebergänge oftmahls rauh; selten schreibt er wehmüthig, ohne einzelne durchschneidende Züge geheimen Ingrimms — was sich durch Worte nicht wohl beschreiben,

aber sogleich empfinden läßt; selten schreibt er zärtlich, ohne schmerzendes Erseufzen unter gepreßter Spannung. So weit in diesem Betracht Rafael dem weichen Korreggio und reizenden Tizian nachsteht, so weit steht hier Mozart den Italienern der mittlern Zeit auch einigen noch lebenden nach.

Die ungemeine Verschiedenheit in den Werken beider Künstler, und zwar Verschiedenheit sowohl in Ansehung des Inhalts, als in Ansehung der Behandlung (obschon alle jenen Hauptkarakter haben) muß Erstaunen erregen, und würde, so wie deren Menge fast unglaublich seyn, besonders auch bei den kurzen und von Ergebenheit gegen mancherlei Lüste nicht ganz freiem Leben der Meister — wenn man nicht wüßte, wie beide einzig in und für ihre Künste lebten, wie sie dieses Leben so früh begannen, und wie ihr Geist sich von allem entfernt hielt, was nicht mit ihrer Hauptsache in ziemlich naher Verbindung stand. Alles Andre behandelten sie flüchtig, oft leichtsinniger, nur was ihre Hauptangelegenheit betraf mit größtem feurigsten anhaltendsten Interesse.

Sehr bemerkenswerth ist es, daß weder Rafael, noch Mozart, ungeachtet des immer weiter Treibens ihrer Geister von Einem

zum Andern. ungeachtet des steten Dranges von neuen Arbeiten, ungeachtet des reizenden Lokkens von Vortheilen für immer neue Bestellungen – doch (in reifen Jahren) nie ihre Arbeiten blos hinwarfen, obenhin behandelten, unvollendet der Welt gaben. Schnell arbeiteten beide, aber nicht übereilt. Selbst in den ersten Entwürfen Mozarts, die er für sich selbst behielt, ist alles — selbst ohne Abbreviaturen, wo diese nur das geringste Mißverständniß verursachen könnten, ausgeschrieben; alles — bis auf das kleinste Forte piano, oder Crescendo durch alle Stimmen der breiten Partituren.

Wo man in ihren Werken Verstöße gegen das Herkömmliche, ein – für allemal (auch wohl nicht ohne guten Grund) Angenommene findet; da ist dies nicht Folge der Uebereilung, sondern wohlerwogene Aufopferung des weniger wesentlichen für die Hauptsache — den Effekt.

Beide ließen jedem andern verdienstvolle Gerechtigkeit wiederfahren. Rafael zeigte z. B. immer die lebhafteste Hochachtung gegen seines Lehrers Petro Perugino und seines Beförderers Bramante Arbeiten, so weit er sie auch übersah und übertraf; ließ sogar, aus Verehrung gegen den ersten, die von diesem ge-

malte Dekke der dritten Kammer der Signatura stehen — bezeugte laut seine Verehrung gegen den gewaltigen, trozzigen Rival, Michael Angelo; und unterstüzte selbst den so sehr bedeutenden Julio Romano, der den Lehrer im Feuer noch übertraf. Eben so Mozart. Sein Benehmen gegen Josef Haydn, seine Vertheidigung Jomelli's, seine Verehrung gegen Sebastian Bach und Händel sind bekannt.

So führten und verbrauchten beide ihr kurzes, aber gedrängtes Leben, und beide fühlten, als sie in die Hälfte der dreißiger Jahre kamen, eine schleichende Ermattung der zarten Körper, indeß ihre Geister sich immer höher aufschwangen, was aber eben jene desto schneller aufrieb. Jezt bewog Augustin Chigi — — Rafaeln — Mozarten zur Ausarbeitung jener schon genannten anmuthigern und reizendern Werke; und beide Künstler wurden durch guten Willen der Besteller und mancherlei Umstände auf eine Weile in noch ein sinnlicheres Leben verstrikt. Die geschwächten Körper wurden erschöpft, aber die Geister rissen sich noch einmal auf in Kraft und Hoheit, wie noch nie. Beide fühlten die kalte Hand des Todes, die sie schon ergriff; beide wollten sich erst noch Denkmäler für die Ewigkeit stiften, beide wählten die Verklärung — Rafael des Erlösers — Mozart der Er-

lößten. Mit dem Eifer derer, welche die Larve des Todes um sich schweben sehen, und mit der Anstrengung derer, welche fühlen: „das ist dein Leztes!" arbeiteten beide und gaben hier gleichsam die Quintessenz ihrer heiligsten Gefühle. Beider Verklärungen verklärten sie selbst.

Rafaels Werk wurde das erste der neuern religiösen Malerei.

Mozarts das erste der neuern religiösen Musik.

Doch finden manche Kenner die Haltung einiger Theile in beiden etwas zu schwarz.

Indem beide Künstler diese Werke vollendeten, starben sie — beide im 37sten Lebensjahre. Es scheint dieses überhaupt ein gefährliches Stufenjahr für große und aus der Heerstraße der Zeitgenossen schreitende Geister zu seyn. Nicht wenige außer den beiden — auch *Brutus*, auch *Alexander der Große* starben in diesem Lebensjahre.

Joseph Haydn.

Karakterzüge aus seinem Leben.

Joseph Heydn gebürtig aus Rohrau, einem Dorfe an der österreichischen Gränze gegen Ungarn, 1732. den 1ten April — in der Nacht vom 31sten März, ist unstreitig der Vater des guten Geschmaks in der Musik unsers Zeitalters. Er bahnte den Weg, auf dem Mozart zur Unsterblichkeit eingieng. Allgemein ist er gekannt, allgemein geschäzt und geliebt, und sicher erfreute sich noch kein Tonsezzer eines größern und allgemeinern Beifalls, als unser Haydn. Keiner lebte so lange in Herrlichkeit und Kraft eines ewig jugendlichen Geistes unter seinen Zeitgenossen, als Er; und so wird er

auch leben unter den Nachkommen für alle Zeiten.

Schwer wird es zwischen Haydn und Mozart den Rang zu bestimmen, wenn er sich anders unter diesen großen Geistern bestimmen läßt. Wer unter den Zeitgenossen ihrer Kunst steht über ihnen, der das könnte? wer anders als sie könnten sich die kompetentesten Richter seyn? und wie jeder den andern ehrte, wie jeder vor dem andern zurücktrat, jeder dem andern den Vorzug über sich einräumte, geht aus den Karakterzügen beider hervor. Wie kräftig sich beide unter ihren Zeitgenossen hervorgehoben, ist eben so bekannt.

Wenn wir eine Gallerie der großen Tonkünstler aufstellen, so können wir sie nur durch Mozart und Joseph Haydn eröffnen. Aber schwer wird die Wahl, wen man von beiden voranstellt. — Ein heiliges untrennbares Zwillingsgestirn der Dioskuren — deshalb erscheinen auch beide unter einer gemeinschaftlichen Ueberschrift — in einem Bilde vereinigt.

Daß Mozart die rechte Seite behauptet, geschieht lediglich auf den bescheidnen Ausspruch des großen Haydn, der als Vater der Musik volles Gewicht haben muß, und dessen man sich

aus den Karakterzügen Mozarts in den vorhergegangenen Blättern noch erinnern wird.

Daß auch von Joseph Haydn, so wie von Mozart blos Karakterzüge und keine vollständige Biografie und Darstellung seiner Werke hier erscheint, hat dieselbe Ursache wie bei Mozart. — Es ist schon ein Werk über ihn, und zwar in derselben Verlagshandlung vorhanden, zu welchem gegenwärtige Karakterzüge sich als Nachträge einer spätern Blumenlese verhalten; — es führt den Titel:

Joseph Haydn, seine kurze Biografie und ästhetische Darstellung seiner Werke, Bildungsbuch für junge Tonkünstler. Seitenstük zu Mozarts Geist von demselben Verfasser. 1810. Auf welches sich hier bezogen wird.

Selten hat ein Künstler so viel und so vieles geleistet, wie unser Haydn. Sein spätestes Alter, wie seine frühe Jugend, waren gleichthätig, gleich stark.

Ruhmvoll ist es für den Künstler, der Stolz seiner Nazion zu seyn. Haydn ist es für Deutschland und England — er ist es für die

ganze kultivirte Welt in beiden Hemisphären. Kräftig blühte er in seinem Vaterlande auf. Aber der fruchtbare Baum breitete seine Zweige über den Ozean, und ließ die Früchte auch auf den Boden seines Vaterlandes dankbar zurükfallen — von England aus verbreitete sich sein Ruhm in seinem Vaterlande. Auch England kann ihn sein nennen und stolz auf ihn seyn. — Aber er bleibt doch unser, denn in Deutschland ist er geboren, und in Deutschland starb er — wie das heilige Gestirn des Tages, so viele Länder es auch auf seiner Reise mit seinem Blik erheitert, ruhig und glänzend zurükkehrt von wannen es kam. Allbeleuchtend, allerfreuend wie der Sonne Licht durchdringen die ewigen Gluten seiner Harmonien alle gebildeten Gemüther. — Seine Tonstükke — besonders seine Simfonien sind allgemein erklärte Lieblingsstükke. In Petersburg wie in Neapel, in Moskwa wie in Madrit, in Paris und London, wie in Lissabon oder Stokholm, durch ganz Deutschland, Frankreich wie in Philadelphia — wer kann sich einer solchen Zelebrité rühmen, als Joseph Haydn?

Dennoch blieb er gegen sein Vaterland am dankbarsten, und ehrte es dadurch, daß er seine größten und schönsten Werke in ihm schuf — die Jahrszeiten, wie die Schöpfung sind in Deutsch-

land nach seiner Rükkehr aus London geschrieben.

Einzelne biografische Züge aus seinem Leben.

Haydn trat seine zweite Reise nach England den 15ten Januar 1794 an, und sein Aufenthalt daselbst dauerte ein und ein halbes Jahr.

Als er nach Scharding an der österreichischen Gränze kam, erkundigten sich die Mauthbeamten nach seinem Karakter. Haydn antwortete, er wäre ein Tonkünstler.

Was ist das? fragte der Eine.

Ein Hafner! (Thonkünstler, Töpfer) antwortete der andere. Allerdings, fügte Haydn hinzu, und dieser da, der neben mir im Wagen sizt (sein Bedienter) ist mein Geselle.

Den 4ten Mai 1795. gab er ein Benefiz-Konzert in Haymarket-Theater. Der Saal war voll von auserlesener Gesellschaft. „Ich machte," sagt' er in seinem Tagebuche, „diesen Abend 4000 Gulden. So etwas kann man nur in England machen."

In englischer Sprache fügte Haydn seinem Tagebuche noch ein eignes Verzeichniß der Werke bei, welche er vom Januar 1791 bis 1795 komponirt und selbst geschrieben hatte. Es sind in Summa 768 Blätter. Durch diesen Fleiß und die Ersparnisse, die er in England machte, gewann er so viel, daß er sich in Wien ein Haus und Garten kaufen konnte, und überdies noch ein weit gemächlicheres Leben als zuvor führte.

Herr Dr. Griesinger bemerkt noch folgendes von ihm gehört zu haben.

Ich fragte ihn einst im Scherz, ob es wahr wäre, daß er das Andante mit dem Paukenschlage komponirt habe, um die in seinen Konzerten eingeschlafenen Engländer zu wekken?

Nein, erhielt ich zur Antwort, sondern es war mir daran gelegen, das Publikum durch etwas Neues zu überraschen, und auf eine brillante Art zu debütiren, um mir nicht den Rang von Pleyl, meinem Schüler, ablaufen zu lassen, der zur nämlichen Zeit bei einem Orchester in London angestellt war (im Jahre 1792) und dessen Konzerte acht Tage vor den meinigen eröffnet wurden. Das erste Allegro meiner Simfonie wurde schon mit unzählichen Bravos aufgenommen, aber der Enthusiasmus erreichte bei dem Andante mit dem Paukenschlag den höchsten Grad. Ancora! Ancora! schallte es aus allen Kehlen, und Pleyl selbst machte mir über meinen Einfall sein Kompliment.

Nepire, ein englischer Musikhändler, hatte zwölf Kinder, und sollte Schulden halber in Arrest kommen. Haydn richtete für ihn ein volles Hundert schottischer Lieder auf moderne Art, in Begleitung eines Basses und einer Violine, manchmal mit Zusaz eines Ritornells u. d. m. ein. Diese Lieder fanden so guten Absaz, daß Nepire aus seiner Geldverlegenheit gerissen wurde, und anstatt funfzig Guineen, die er Haydn für die erste Lieferung bezahlt hat-

ten, nachher für eine zweite das Doppelte bieten konnte. Für den Musikverleger Georg Thomson in Edinburg bearbeitete Haydn nachher, und noch bis ins Jahr 1803 in allen 230 solcher altschottischen Lieder, das Stük zu einer auch zwei Guineen.

Haydn hatte sehr gewünscht, in den vom König jährlich veranstalteten großen Musiken in London, wobei nichts als Händelsche Komposizionen aufgelegt wurden, etwas von seiner Arbeit hören zu lassen. Man machte ihm Hoffnung dazu, aber bald erschien ein Befehl, daß bei diesen Musiken nichts, als was seit dreißig Jahren komponirt wäre, aufgeführt werden dürfe. Bei seinem zweiten Aufenthalt in England drang Haydn doch durch. Es wurde eine seiner Simfonien aufgelegt, und von dem königlichen Orchester ganz vortrefflich gespielt. Nun verlangte der König, Haydn möchte einen Händelschen Psalm auf der Orgel aufführen; Haydn, der Händels Werke fleißig studirt hatte, entledigte sich dieses Auftrags zur allgemeinen Zufriedenheit.

Er mußte sich einigemale bei der Königin hören lassen, die ihn mit dem Manuskripte eines

deutschen Oratoriums von Händel, der Erlöser am Kreuz betitelt, beschenkte, das einzige, welches er in dieser Sprache komponirt hatte.

Eines Abends, als Haydn der Königin lange auf dem Fortepiano vorgespielt hatte, sagte der König, der immer deutsch redete, er wisse, daß Haydn sonst ein guter Sänger gewesen sey, und er möchte doch einige deutsche Lieder von ihm hören. Haydn zeigte auf ein Gelenk seines kleinen Fingers und sagte: Ew. Majestät, meine Stimme ist jezt nur noch so groß. Der König lachte, und Haydn sang sein Lied: „Ich bin der Verliebteste.“

Der König und die Königin wünschten ihn an England zu fesseln. Ich räume Ihnen des Sommers eine Wohnung in Windsor ein, sagte die Königin, und dann, sezte sie schalkhaft gegen den König schielend hinzu, machen wir zuweilen tete à tete Musik.

O! auf Haydn eifre ich nicht, versezte der König, der ist ein guter ehrlicher deutscher Mann.

Diesen Ruf zu behaupten, antwortete Haydn, ist mein größter Stolz.

Auf wiederholtes Zureden, in England zu bleiben, führte Haydn an, daß er aus Dankbarkeit an das Haus seines Fürsten gebunden sey, und daß er sich auch nicht auf immer von seinem Vaterlande noch von seiner Frau trennen könne. Der König erbot sich leztere kommen zu lassen.

Die fährt nicht über die Donau, noch weniger übers Meer, versezte Haydn.

Er blieb unbeweglich, und glaubte, daß er deswegen nie vom König beschenkt worden sey.

In sein Benefizkonzert kam von der königlichen Familie nur die Herzogin von York, und sie schikte ihm funfzig Guineen.

Er wurde einigemal sehr gütig von ihr aufgenommen, denn sie wußte, daß ihr Vater, der König von Preußen, auf Haydn viel halte.

Bei dem Prinzen von Wallis dirigirte er sechs und zwanzig Musiken, und das Orchester mußte oft mehrere Stunden warten, bis der Prinz von der Tafel aufgestanden war. Da

diese Bemühung ganz unbelohnt blieb, schikte Haydn auf den Rath seiner Freunde von Deutschland aus eine Rechnung von hundert Guineen ein, als das Parlament die Schulden des Prinzen bezahlte, und er erhielt diese Summe ohne Verzug.

Er gewann durch einen dreijährigen Aufenthalt in England gegen vier und zwanzig tausend Gulden, wovon ungefähr neun tausend für die Reise, seinen Unterhalt und die übrigen Kosten aufgiengen. Er ertheilte mehrern Personen Unterricht im Klavierspielen, und jede Lekzion wurde mit einer Guinee bezahlt. „Da machte ich große Augen.“

Haydn wiederholte öfters, daß er in Deutschland erst von England aus berühmt geworden sey. Der Werth seiner Werke war anerkannt, aber jene lauten Huldigungen, welcher sich das überwiegende Talent sonst zu erfreuen hat, erfolgten erst spät. Selbst Joseph II. wurde nur während seiner Reisen auf Haydn aufmerksam gemacht. Der Kaiser wollte seine Oper: La vera costanza hören; durch Kabalen wurden aber die Rollen so schlecht vertheilt, daß Haydn seine Partitur wieder zurüknahm.

Ein Lord führte ihn zu dem großen Violinspieler Giardini. Sie standen im Vorzimmer,

ließen sich melden, und hörten es sehr deutlich, daß Giardini dem Bedienten antwortete: „ich mag den deutschen Hund nicht kennen lernen.“

Der Lord war darüber äusserst aufgebracht, Haydn fand aber den Vorfall nur komisch, und gieng bald darauf in ein Konzert um, Giardini spielen zu hören.

Durch lange Praxis hatte er überhaupt gelernt, wie Musiker behandelt werden müssen, und daher gelang es ihm, durch viele Bescheidenheit, durch wohl angebrachtes Lob und sorgfältige Schonung des Künstlerstolzes das Gallinische Orchester so zu gewinnen, daß seine Kompoſizionen immer gut vorgetragen wurden.

Haydns Doktorpromozion.

Doktor Burney machte Haydn bei seiner zweiten Anwesenheit in England den ersten Antrag, sich zum Doktor in Oxfort kreiren zu lassen.

Das Zeremoniel der Promozion geht in einem Dom mit vielen Feierlichkeiten vor sich; die

Doktoren treten in Prozession auf, und machen Fragen an die Kandidaten, ob sie wünschen aufgenommen zu werden? und dergl. mehr.

Haydn antwortete, was ihm sein Freund Salomon vorsagte. Die Wahl wird der Versammlung von einer Rednerbühne herab vorgetragen; der Sprecher verbreitete sich über Haydns Verdienste, er führte seine Werke an, und auf die Frage: ob Haydn zuzulassen wäre? entstand ein allgemeiner bejahender Zuruf.

Die Doktoren bekleiden sich mit einer Halskrause und einem Mäntelchen, und in dieser Tracht zeigen sie sich drei Tage hindurch.

„Ich hätte wohl gewünscht, daß mich meine Wiener-Bekannten in diesem Aufzuge gesehen hätten!" Die Storace und einige andere musikalische Freunde winkten ihm vom Orchester zu. Den Tag nach der Wahl dirigirte Haydn die Musik. Sobald er sich zeigte, rief alles: Bravo Haydn! — „I thank you! antwortete er, in dem er die Zipfel seines Mäntelchens in die Höhe hielt. Das verursachte großen Jubel. Dreißig Jahre hatte Händel in England zugebracht, ohne daß ihm die Ehre, Doktor in Oxfort zu werden, wiederfahren wäre.

Es begegnete Haydn einigemal, daß Engländer zu ihm traten, ihn vom Kopf bis zu den Füßen anschauten, und mit dem Ausrufe: you are a great Man! (Sie sind ein großer Mann!) verließen.

Haydn bekam in London eine runde elfenbeinerne Platte an einem blauen Bändchen mit: Professional-Concert 1791 auf der einen, und mit Mr. Haydn auf der andern Seite, durch deren Vorweisung ihm der freie Eintritt in die Hauptheater gestattet war; eine Artigkeit, die ihm in Wien nie bewiesen wurde.

Haydn sagte zuweilen im Scherze, er wolle seine Titel mit goldnen Buchstaben auf eine schwarze Tafel schreiben, und vor seinem Hause aufhängen lassen. Die Tafel wäre von ansehnlicher Größe geworden, denn Haydn war Kapellmeister des Fürsten Esterhazy, (den 19ten März 1760.) Mitglied der Filarmonischen Akademie zu Modena, (den 14ten Mai 1780.) graduirter Doktor der Tonkunst zu Oxfort, (im Jahre 1793.) beständiger Beisizzer der musikalischen Wittwengesellschaft in Wien, (den 11ten Dez. 1797.) Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Künste in Stockholm, (den 5ten

September 1798.) der in Amsterdam Felix meritis, (den 4ten Mai 1801.) Mitglied des Nazionalinstituts in Paris, (den 5ten Nivose 1802.) Bürger in Wien (den 1ten April 1804.) Ehren-Mitglied der Filarmonischen Gesellschaft zu Laibach (den 14ten Jul. 1805.) und Mitglied der Societé académique des enfans d'Apollon in Paris (den 30sten Dec. 1807) Mitglied der Filarmonischen Gesellschaft in Petersburg (den 25sten Jul. 1808.)

Haydn hatte sich die sehr beträchtlichen Summen aufgezeichnet, welche theils in Wien, theils an andern Orten durch die Aufführung seiner Oratorien zum Besten der Armen eingegangen waren.

„Es geschieht nicht aus Eitelkeit, aber die Welt darf wohl wissen, daß ich kein unnüzzes Mitglied der Gesellschaft gewesen sey, und daß man durch die Musik auch Gutes stiften könne.“

Haydn besaß eine Kasette, die mit Dosen, Uhren, Ringen, Medaillen, und andern Geschenken gefüllt war, die er von Kaisern und Königen, von Oesterreich, Rußland, Preussen, Spanien, Frankreich und Neapel bekommen hatte.

„Wenn mir das Leben zuweilen verdrießlich wird, so sehe ich das alles an, und es freut mich, in ganz Europa geehrt worden zu seyn.“

Als Lord Nelson durch Wien reiste, bat er sich eine abgenüzte Feder aus, welche Haydn bei seinen Komposizionen gedient hatte, und verehrte ihm dagegen seine Uhr.

In einem Briefe aus Weimar vom 8ten Febr. 1802. schrieb Herr von Kozzebue an Haydn, daß, um seinem vaterländischen Schauspiele, die Hussitten vor Naumburg, den möglichsten Werth zu geben, er jeden Kor einzeln von einem unserer besten Meister — Weber, Reichardt, Danzi, Schuster, Vogler u. d. m. — in Musik gesezt wünschte, und er bitte daher Haydn, den Schlußkor des ersten Aufzugs zu übernehmen. Haydn antwortete, daß er als ein siebenzigjähriger, immer kränklicher Knabe sich nicht getraue, mit jenen großen Meistern einen Wettstreit zu bestehen, in welchem er leicht unterliegen könnte.

In der That wurde auch seine Gesundheit vom Jahr 1802 an immer schwankender. Er mußte sich ein ganz leicht zu behandelndes Kla-

vier zu seinen Kompositionen anschaffen, weil das Spiel auf einem alten Fortepiano, dessen er sich viele Jahre bedient hatte, seine Nerven schon zu sehr anstrengte.

Von Zeit zu Zeit verursachte ihm auch ein längst eingewurzeltes Uebel mancherlei Beschwerden.

Im Sommer 1806 wurde auch das kleine Klavier aus Haydns Wohnzimmer entfernt, weil ihm der Arzt alle Anstrengung untersagte, und ihm jede Versuchung dazu benehmen wollte. Haydn fühlte selbst, wie nöthig es zur Erhaltung seiner Gesundheit sey, diesen Rath zu befolgen, denn wenn er sich von Zeit zu Zeit an sein englisches Fortepiano sezte, um zu fantasiren, so überfielen ihn schon nach wenigen Minuten Schwindel. „Nie hätte ich geglaubt, sagte er am 3ten September 1807, daß ein Mensch so sehr zusammensinken könnte, als ich jezt es an mir fühle; mein Gedächtniß ist dahin, ich habe an dem Klaviere zuweilen noch gute Ideen, aber ich möchte weinen, daß ich nicht im Stande bin, sie nur zu wiederholen und aufzuschreiben."

Haydn war sehr religiös gesinnt, und dem Glauben, in welchem er aufgewachsen war, treu ergeben. Sein Gemüth war von der Ueberzeugung, daß alle Talente von oben kommen, aufs lebhafteste durchdrungen. Alle seine größern Partituren beginnen mit den Worten: in nomine Domini! und schließen mit Laus Deo, oder Soli Deo gloria!

„Wenn es mit dem Komponiren nicht so recht fort will, so gehe ich im Zimmer auf und ab, den Rosenkranz in der Hand, bete einige Ave, und dann kommen mir die Ideen wieder.“

In der Religion fand er auch den kräftigsten Trost für seine körperliche Gebrechlichkeit; er war in den lezten Jahren mit dem Gedanken an seinen Tod ganz vertraut, und bereitete sich dazu jeden Tag. Ohne über Gegenstände des Glaubens zu spekuliren, nahm er an, was und wie es seine katholische Kirche lehrte, und sein Gemüth war dabei beruhigt. So ließ er sich in den Jahren 1807 und 1808 am Feste des heiligen Peregrinus, des Patrons kranker Beine, vor das Servitenkloster fahren, und eine Messe lesen.

„Erst als ich zur Hälfte in meiner Komposizion vorgerükt war, merkte ich, daß sie gera-

then

then wäre, ich war auch nie so fromm, als während der Zeit, da ich an der Schöpfung arbeitete; täglich fiel ich auf meine Knie nieder, und bat Gott, daß er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte."

Eine natürliche Folge von Haydns Religiosité war seine Bescheidenheit; denn sein Talent war nicht sein eigenes Werk, sondern ein gütiges Geschenk des Himmels, dessen er sich dankbar bezeigen zu müssen glaubte.

Seiner niedrigen Herkunft, seiner armen Verwandten, die zum Theil Schuster, Bauern und andere gemeine Handarbeiter waren, schämte sich Haydn so wenig, daß er vielmehr selbst oft von ihnen sprach.

Von seinen Werken sagte er: „Sunt mala mixta bonis; es sind wohl und übelgerathne Kinder, und hier und da hat sich ein Wechselbalg eingeschlichen.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Niemand war auch geneigter, fremden Verdiensten Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, als Haydn.

Von Emanuel Bach, gestand er laut, das meiste, was er wisse, gelernt zu haben, eben so sprach er von Gluk, von Händel, und von seinen frühern Lehrern immer mit dankbarster Verehrung. „Wo Mozart ist, kann sich Haydn nicht zeigen!“ so schrieb er, als man ihn zu gleicher Zeit nach Prag zur Krönung des Kaisers Leopold II. berief, und er wiederholte mit tiefer Rührung und thränendem Auge: „Mozarts Verlust ist unersezlich; sein Spiel am Klavier vergesse ich in meinem Leben nicht; das gieng ans Herz!“

Als Cherubini im März 1806 von Wien nach Paris zurückkehrte, erbat er sich von Haydn eine seiner Original-Partituren. Haydn gab ihm die Partitur einer Simfonie, die in Paris besonders beliebt ist, und sagte ihm: „Erlauben Sie, daß ich mich Ihren musikalischen Vater, und Sie meinen Sohn nenne.“

Cherubini zerfloß in Thränen der Wehmuth.

Bei aller Bescheidenheit verkannte Haydn seinen eignen Werth nicht. „Ich weiß es, pflegte er zu sagen, daß mir Gott einen Antheil verliehen hat, und erkenne es mit Dank; ich glaube auch, meine Schuldigkeit gethan, und der Welt durch meine Arbeiten genüzt zu haben; mögen nun andere dasselbe thun!“

Bei einer andern Veranlassung äußerte er: „wenn ein Meister ein oder zwei vorzügliche Werke geliefert habe, so sey sein Ruf gegründet; seine Schöpfung werde bleiben, und die Jahrszeiten giengen wohl auch noch mit.“

Er las einst die Rezension einer seiner Kompositionen, worin ihm eine falsche Quinte zur Last gelegt wurde: „Die Herren dünken sich wohl bei solchen Entdekkungen sehr weise; ach wenn ich mich auf das Kritisiren legen wollte, wie vieles fänd' ich da zu tadeln!“

Man erzählte Haydn, daß Albrechtsberger alle Quarten aus dem reinsten Sazze verbannt wissen wolle. „Was heißt das? erwiederte Haydn; die Kunst ist frei, und soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt werden. Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muß entscheiden, und ich halte mich für befugt, wie irgend einer, hierin Gesezze zu geben. Solche

Künsteleien haben keinen Werth; ich wünschte lieber; daß es einer versuchte, einen wahrhaft neuen Menuet zu komponiren.

Eine arglose Schalkheit, oder, was die Britten Humour nennen, war ein Hauptzug in Haydns Karakter. Er entdekte leicht und vorzugsweise die komische Seite eines Gegenstandes, und wer auch nur eine Stunde mit ihm zugebracht hatte, mußte es bemerken, daß der Geist der österreichischen Nazionalheiterkeit in ihm athme.

In seinen Komposizionen zeigt sich diese Laune ganz auffallend, und besonders sind seine Allegro's und Rondo's oft ganz darauf angelegt, den Zuhörer durch leichtfertige Wendungen des anscheinenden Ernstes in den höchsten Grad des Komischen, zu nekken, und fast bis zur ausgelassenen Fröhlichkeit zu stimmen.

Selbst körperliche Leiden konnten Haydns heitern Sinn selten ganz niederschlagen, und wenn man ihn auch anfangs verdrüßlich fand und eben mit gepreßtem Herzen Abschied nahm, so rief er wenigstens beim Weggehen noch: „Viele Grüsse an alle schönen Weiber!“ oder irgend einen drolligen, mit seiner Lage kontrastirenden Einfall nach.

Den Frauenzimmern hatte er immer etwas Artiges zu sagen; es ergözte den alten Mann, wiewohl ganz in den Schranken der Bescheidenheit, die Rolle eines verliebten Näschers mit ihnen zu spielen, und dann sezte er hinzu: das gehört schon zu meinem Metier!

Haydn hielt in allem, was er that, und was ihn umgab, viel auf Ordnung und Regelmäßigkeit. Seine Zimmer waren immer reinlich und sauber, jedes Geräthe stand an seiner Stelle, und sogar auf dem Fortepiano lagen die Papiere und Noten nicht verworren untereinander. Er kleidete sich des Morgens gleich nach dem Aufstehen ganz an, so daß er nur Huth und Stok zu fodern brauchte, um überall sogleich erscheinen zu können; eine Gewohnheit, welche er sich in frühern Jahren zu eigen machte, wo ihn sein Fürst öfters unvermuthet zu sich rufen ließ. Wenn er Besuche erwartete, stekte er einen brillantenen Ring an den Finger, und schmükte sein Kleid mit dem rothen Bande, woran die Bürgermedaille getragen wird. Alle Abende sah er seine Wirthschaftsrechnungen selbst durch; „damit meine Leute nicht aus den Schranken treten.“

Mit den Sparpfennigen unterstüzte er seine Blutsfreunde. Seinem Bruder Michael in Salzburg, hatten die Franzosen im Jahre 1800 seine wenige Baarschaft und zwei silberne Uhren genommen. Haydn schikte ihm dafür eine goldne Uhr und Dose, und versprach auch Geld, sobald seine Interessen einlaufen würden.

Einem andern Bruder, der noch im 60sten Jahr als Tenorist bei der fürstl. Esterhazyschen Kapelle in Eisenstadt angestellt war, gab er fünf und zwanzig Jahre hindurch einen Beitrag zu einer Reise ins Bad nach Baden.

„Ich lebe weniger für mich," hörte ich ihn einst sagen, „als für meine armen Verwandten, denen ich nach meinem Tode etwas zu hinterlassen wünschte."

In seinem Testamente waren alle Nachkommen seiner Geschwister bedacht; seiner Wärterin und seinem Bedienten, dem Sohn eines Notenschreibers bei der fürstlichen Esterhazyschen Kapelle, der ihm seit achtzehn Jahren diente, war ein einjähriger Gehalt und eine lebenslängliche Pension ausgesezt.

Seine theoretischen Raisonnements waren höchst einfach, nämlich: ein Tonstük soll haben einen fließenden Gesang, zusammenhängende Ideen, keine Schnörkeleien, nichts Ueberladenes, kein betäubendes Akkompagnement und dergleichen mehr.

Wie diesen Forderungen Genüge zu leisten sey? das, gab er selbst zu, lasse sich durch keine Regeln erlernen, und hänge blos von der natürlichen Anlage und Eingebung des Genius ab.

Haydn dichtete seine Werke immer vor dem Klaviere.

„Ich sezte mich hin, fieng an zu fantasiren, je nachdem mein Gemüth traurig oder fröhlich, ernst oder tändelnd gestimmt war. Hatte ich eine Idee erhascht, so gieng mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen und zu souteniren. So suchte ich mir zu helfen, und das ist es, was so vielen unserer neuen Komponisten fehlt; sie reihen ein Stükchen an das andere, sie brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben: aber es bleibt auch nichts im Herzen sizzen, wenn man es angehört hat." —

Auch tadelte er, daß jezt so viele Tonmeister komponiren, die nie singen gelernt hätten; „das Singen sey beinahe unter die verlornen Künste zu rechnen, und anstatt des Gesanges lasse man die Instrumente dominiren.“

Dem italienischen Gesang räumte er den Vorzug ein, und er rieth angehenden Künstlern, in Italien den Gesang, in Deutschland die Instrumentalmusik zu studiren. Schon das Klima Italiens trage zur Biegsamkeit der Stimme bei. Italienische Sänger und Sängerinnen, welche bei der fürstlichen Esterhazyschen Kapelle angestellt waren, änderten ihre Stimmen nach dem Aufenthalt von einigen Jahren in Ungarn; mehrere reisten nach Italien zurük, sie kamen wieder, und siehe da, ihre Stimmen hatten ihre vorige Schönheit wieder erlangt.

Händel sey groß in seinen Kören, aber mittelmäßig im Gesange; Gluk sey wegen seiner richtigen Intenzionen und seiner Stärke, Piccini wegen seiner Anmuth und wegen seines lieblichen Gesanges vorzuziehen. In der Kirchenmusik verdienen die Arbeiten seines Bruders, Michel Haydn, eine der ersten Stellen; es sey aber nur schade, daß dieses Fach so schlecht bezahlt werde, denn man könne sich mit einem Dudelsak mehr verdienen, als mit Offertorien und Messen. —

Aus der Menge seiner Komposizionen sollte man schließen, daß Haydn sehr leicht gearbeitet haben müsse.

Da war aber nicht der Fall. „Ich war nie ein Geschwindschreiber, und komponirte immer mit Bedächtlichkeit und Fleiß. Solche Arbeiten sind aber auch für die Dauer, und einem Kenner verräth sich das sogleich aus der Partitur. Wenn Cherubini einige meiner Manuskripte durchsah, so traf er immer auf die Stellen, welche Auszeichnung verdienen."

Auf jede der zwölf Simfonien, welche Haydn in England komponirte, verwendete er, freilich neben andern Beschäftigungen, einen Monat, auf eine Messe drei Monate; doch erinnerte er sich, eine auch in einem Monat geschrieben zu haben, weil er damals Krankheitshalber nicht ausgehen konnte.

Haydn verfertigte seine Komposizionen immer in einem Guß; er legte bei jedem Theil den Plan zur Hauptstimme ganz an; indem er die hervorstechenden Stellen mit wenigen Noten oder Ziffern bezeichnete; nachher hauchte er dem troknenen Skelet durch Begleitung der Nebenstimmen und geschikte Uebergänge Geist und Leben ein. Seine Partituren sind rein und deutlich geschrie-

ben, und es finden sich nur selten Korrekturen darin: „das rührt daher, weil ich nicht eher schreibe, als bis ich meiner Sache gewiß bin.“

Haydn äußerte zuweilen, er hätte, anstatt der vielen Quartetten, Sonaten und Simfonien, mehr Musik für den Gesang schreiben sollen, denn er hätte können einer der ersten Opernschreiber werden, und es sey auch weit leichter, nach Anleitung eines Textes, als ohne denselben zu komponiren. Er beklagte sich übrigens, daß unsre deutschen Dichter nicht genug musikalisch dichteten: denn eine Melodie, welche für die erste Strofe passe, füge sich selten zu den folgenden; oft sey der Sinn in der einen Zeile geschlossen, aber nicht in der, welche ihr korrespondiren sollte, man sey auch nicht sorgfältig genug, in der Wahl der Vokalen. Die Dichter aus der neusten Periode kannte Haydn nur wenig, und gestand es gern, daß er sich in ihre Ideenreihen und in ihren Ausdruk nicht mehr finden könne.

Haydn empfahl jedem Tonsezzer die praktischen Uebungen nicht zu vernachlässigen, weil er aus eigner Erfahrung wußte, wie sehr dieses der Theorie zu statten komme. „Ich war auf keinem Instrumente ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und die Wirkung aller; ich

war kein schlechter Klavierspieler und Sänger und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen.

Als seine besten und dankbarsten Schüler pflegte er Pleyl, Neukomm und Lessel zu rühmen.

Wenn wir Joseph Haydn nennen, so denken wir uns einen unsrer größten Männer; groß im Kleinen und noch größer im Großen — Die Ehre unsers Zeitalters. Immer reich und unerschöpflich; allzeit neu und überraschend; allzeit erhaben und groß, wenn er nur zu lächeln scheint. Er hat unsern Instrumentalstükken, namentlich den Quadros und Simfonien eine Vollendung gegeben, die vor ihm unerhört war. Alles spricht, wenn er sein Orchester in Bewegung sezt. Jede, sonst unbedeutende Füllstimme in den Werken andrer Komponisten wird oft bei ihm zur entscheidenden Hauptparthie. Jede harmonische Künstelei, sey sie selbst aus dem gothischen Zeitalter der grauen Kontrapunktisten, steht ihm zu Gebote. Aber sie nimmt statt ihres ehemaligen steifen Wesens, eine gefälligere Gestalt an, sobald Er sie für unser

Ohr bereitet. Er besizt die große Kunst, in seinen Säzzen öfters bekannt zu scheinen. Dadurch wird er, troz allen kontrapunktischen Künsten, die sich darin befinden, populär und jedem Liebhaber angenehm. Seine Thema tragen durchaus das Gepräge der Originalité, und machen dem aufmerksamen Zuhörer ihrem Verfasser unter Tausenden unverkennbar.

Oefter scheint aber auch in seinen Werken nur das Ungefähr die Noten aufs Papier gebracht zu haben. Aber welche Wendung nehmen diese, dem ersten Ansehn nach nichts sagenden Noten unter seinen Meisterhänden in der Folge? Man wird mit fortgerissen! Eine abwechselnde Beklemmung und Freude über die Verwikkelungen und Auflösungen seiner großen Ideen, bemächtigt sich des Zuhörers, und macht, daß er sich selbst vergißt. Die junge Schöne sowohl, als der bei Partituren grau gewordene Kontrapunktist hören seine Werke mit Vergnügen. Beweises genug, wie sehr ihm Natur und Kunst zu Gebote stehen.

Schon seine ersten Quadros, welche um das Jahr 1760 bekannt wurden, machten allgemein Sensazion. Man lachte und ergözte sich auf der einen Seite an der außerordentlichen Naivete und Munterkeit, welche darin herrschte,

und in andern Gegenden schrie man über Herabwürdigung der Musik zu komischen Tändeleien und über unerhörte Oktaven. Er war es nämlich, der die Manier, die Melodie durch die Oktave zu verstärken, oder erste und zweite Violine in Oktaven fortschreiten zu lassen, welche in großen Orchestern, bei ausdruksvollen Stellen, so große Wirkung thut, in diesen seinen Quadros zuerst einführte. Aber bald, troz alles Schreiens, gewöhnte man sich an diese Manier.

Diejenigen Werke, in welchen Haydn sich vor allen Komponisten ausgezeichnet hat, bestehen besonders in Simfonien und Quartetten, zu deren Einrichtung er sich eine ganz neue Bahn gebrochen hat, die vor ihm kein musikalisches Stük hatte. Diese Simfonien und Quartetten sind eine Suite von Stükken, deren Theile in keiner Verbindung untereinander stehen: erst ein Allegro, dann ein Adagio, dann ein Minuett und zulezt ein Rondo, oder sonst ein lebhafter Saz. Die Allegros sind kräftig, lebhaft, geistvoll und sehr fließend; die zweiten Hälften derselben sind mehrentheils gedacht, gelehrt, und auf das Eigenthümlichste entwikkelt. Es giebt keinen musikalischen Gedanken, sey er auch noch so einfältig oder bunt, der nicht durch Verkehrungen, Zertheilungen, Versezzungen und

Aehnlichkeiten interessant würde. Die Sicherheit und Gewandtheit in den Künsten des Kontrapunkts, von einer nie erschöpften Gedankenquelle unterhalten, führen das Ohr unvermuthet in Wildnisse und Tiefen, wohin es einer so sichern Leitung gern folgt und immer dafür reichlich belohnt wird. Haydn macht es wie ein schlauer Redner, der, wenn er uns zu etwas überreden will, von einem allgemein als wahr anerkannten Sazze ausgeht, den jeder einsieht, jeder begreifen muß, bald aber diesen Saz so geschikt zu wenden versteht, daß er uns zu allen überreden kann, wozu er will, und wärs zum Gegentheil des aufgestellten Sazzes. Seine Musik geht dem Gehöre glatt ein, weil wir wähnen etwas Leichtfaßliches, schon Vernommenes zu vernehmen; allein bald finden wir, daß es nicht das wird, nicht das ist, was wir glaubten, daß es sey, daß es werden sollte; wir hören etwas neues und staunen über den Meister, der so schlau Unerhörtes uns unter dem Anstrich des Allbekannten zu bieten wußte. Eben diese liebenswürdige Popularité giebt seinen Komposizionen bei aller Fülle von Harmonieaufwand und Instrumentazion eine so unendliche Klarheit, Allgemeinfaßlichkeit und Verständlichkeit, daß wir mit Leichtigkeit das Schwerste vernehmen. Daß gewisse Gattungen der Komposizionen ihm vorzüglich entsprechen, liegt, so

wie bei jedem andern Künstler in der Individualité seines persönlichen Karakters und dessen Einfluß auf den Künstlerkarakter. Frohsinn gelingt ihm im Durchschnitt mehr, als Schmerz und Verzweiflung. Auch hat er für alle und jede Gattungen der Freude die verschiedensten Sprachen. Die Gebiete der triumphirenden Jovialité, des Prächtigen, des Komischen überhaupt, des Naiv-Frohen, des Naivzärtlichen beherrscht er mit unwiderstehlicher Gewalt.

Die hohe Einheit seines Styls, zeigt den gebildeten Künstler, wie den verständigen Mann, der immer nur Gedachtes sagt und zu rechter Zeit, dem nie Gemeines entschlüpft. —

An

Joseph Haydn.

Bei Aufführung der Schöpfung im Universitäts-Saale zu Wien den 27. März 1808.

Du hast die Welt in deiner Brust getragen!
Der Hölle düstre Pforten stark bezwingen,

Den freien Flug in Himmelsräume Wagen,
Hört man dich auf der Töne kräft'gen Schwingen.
Drum sollst du, theurer Greis, nicht trauernd klagen;
Daß mit dem Alter deine Kräfte ringen.
Zwar weicht der Leib den düstern Zeitgewalten;
Was du gewirkt, wird ewig nie veralten.

Wie nun in dieses Musentempels Hallen
Erwartungsvoll sich frohe Schaaren drängen;
So sieht man einst die späten Enkel wallen
Zu deiner Schöpfung hohen Himmelsklängen;
So hört man noch der Enkel Jubel hallen
Bei deiner Engel Hallelujasängen.
Was rein der Mensch aus reiner Brust gesungen,
Ist wohl nie leicht in Menschenbrust verklungen.

O lausche lang' entzükt den eignen Tönen
In deiner Freunde dichtgedrängtem Kreise,
So wirst du sanft der Erde dich entwöhnen,
So froh dich rüsten zu der großen Reise.
Die Erde mit dem Himmel zu versöhnen
War deiner Kunst erhabne Lebensweise.
Noch schallt dir Dank tief von der Erde Klüften,
Empfängt dich Halleluja in den Lüften.

Wenn wir Mozart und Haydn zusammenstellen, so zeigt uns ein erfreulicher Blik, eine heilige Einheit in der individuellsten Mannigfaltigkeit, und die verschiedenen Verhältnisse Beider stören das Fortschreiten der Geister nicht; wenn schon wir in der Bestimmung des Schiksals Beider auf merkliche Verschiedenheiten stoßen.

Musik der Väter wekte den Tonsinn der Söhne.

Mozart war der Sohn eines musikalischen Vaters; Haydn wekten die Gesänge und Akkorde der ländlichen Zither seiner Eltern.

Der Sohn des Musikers, dessen Genie früher gepflegt, sich früher entwikkelte, hatte mit weniger Hindernissen zu kämpfen, als der Sohn des Radmachers, er schritt früher zur Vollendung, und wurde aber auch früher vollendet.

Mozarts Genius wurde früh unter den gefälligen Musen des fröhlichen Wiens gepflegt, sonnte sich in Hesperiens üppigen Gefilden.

Haydn lebte auch in Wien, aber seine Jugend verwundeten nur die Dornen, während Mozart auf ihren Rosen gewiegt wurde. Nach

Italien kam Haydn nie. So ernst wie sein ganzes Leben, führte ihn auch das Schiksal in das Land des tiefsinnigsten Ernstes — nach England.

Dennoch behielten beide Genien ihre Originalité, und wirkten wohlthätig auf den Genius ihrer Umgebung.

Mozart zeigte in seinen frühern Komposizionen einen düstern Ernst, strengen Kontrapunkt, und es wär ein zweiter Sebastian Bach aus ihm geworden, hätten ihn Wiens gefällige Musen nicht umgeben, Italiens Zaubermelodien mit ihren Blumenketten nicht umwunden. Aber dabei wirkte seine Kraft wohlthätig auf die Anmuth seiner Umgebungen, theilte sich ihnen mit, und so ward Mozart Schöpfer jenes neuen Stils, der italienische Anmuth mit deutscher Kraft verbindet.

Haydns frühere Komposizionen sind leicht, melodisch, tändelnd; denn er hörte nichts als gefällige Musik, und Porpora war ein Italiener. Mit diesem heitern Genius, mit dieser melodischen Seele reiste er nach England. Die Grazie seiner gefälligen Melodieen umwand den düstern Ernst der englischen Musik, ebnete ihr rauhes Wesen, und so ward er, wie Mozart

in Süden, in Norden der Schöpfer eines neuen Styls, der die Anmuth des Südens mit der Kraft des Nordens vereinigte.

Mozart gab der Anmuth des Südens die Kraft des Nordens.

Haydn beschenkte die Kraft des Nordens mit südlicher Anmuth.

Beide bekamen ihre eigne Popularité, die sich in dem Maximum des Idealen umarmte.

Mozart gab der südlichen Popularité nordische Gelehrsamkeit.

Haydn der nordischen Gelehrsamkeit südliche Popularité.

Demungeachtet wuchsen beide Blüthen auf einem Stamme — des ästhetisch Schönen. — Beide Künstler verbanden Kraft mit Anmuth den Doppelkranz des Schönen in sich und den Nazionen, deren Geschmak sie bildeten.

In beiden war vereint vorhanden, was sie einzeln zu geben schienen.

Mozart wird wegen seiner tiefen gründlichen Harmonien geschäzt, Haydn wegen seiner Popularité. Dennoch sind beide in der Harmonie gleich groß, gleich stark und kräftig.

Mozart sucht seine Melodien mit der Kraft der Harmonien zu bekleiden. Haydn verstekt seine tiefen Harmonien unter Rosen und Mirthengewinde seiner Melodien.

Mozart drängt unaufhaltsam durch Tonströme, kämpfend wie der jugendliche Held.

Haydn wandelt gemächlich wie der ruhige Weise auf Blumengefilden der erquikkenden Ruhestätte zu.

Mozart erscheint plözlich, prächtig und groß, majestätisch wie der Bliz oder die Sonne, wenn sie unerwartet aus dem Wolkendunkel hervortritt.

Haydn bereitet vor wie ein heitrer Frühlingstag aus sanftem Morgenlicht. Er schafft sich erst rings umher den Himmel, in dem sich seine Erwählten freuen sollen, wenn Mozart wie ein Sohn des Lichts plözlich unerwartet unter die Sterblichen tritt, und sie mit allmächti-

gem Arm, im unaufhaltsamen Fluge hoch zum Olimp emporreißt.

Haydns Genius sucht die Breite, Mozarts Höhe und Tiefe.

Haydn führt uns aus uns heraus. Mozart versenkt uns tiefer in uns selbst und hebt uns über uns. Daher malt Haydn auch immer mehr objektive Anschauungen, und Mozart die subjektiven Gefühle. Zum Beleg: Haydns Malereien in den Oratorien die Schöpfung und Jahrszeiten, und Mozarts in seiner Zauberflöte, Titus und sein Seelengemälde des verklärten und vollendeten Geistes im Requiem.

Aber beide Genien stehen gleich kraftvoll, gleich anmuthig da, und wandeln so unter den Schatten, wie sie von uns ausgegangen sind.

Mozart starb in seiner schönsten Blüthenzeit, und sein Geist schuf ein vollendetes Meisterwerk des höchsten Ernstes.

Haydn gieng als lebenssatter Greis von hinnen, und schuf als solcher — ein Jüngling am Geiste, eine neue Schöpfung und einen neuen Frühling, einen glühenden Sommer (in den Jahrszeiten) im Winter seines Erdenlebens.

Mozart behauptete in seinem lezten Werke den Karakter, der sich in seinen frühern ausspricht — hohen Ernst in tiefer Harmonie.

Haydn nahm Abschied wie er kam; denn seine lezten Produkte des vollendeten Greises athmen die Fülle und Anmuth des Jünglings.

Beide bleiben sich gleich in der Entführung wie im Requiem herrscht Mozartische Musik, und in den Simfonien wie in den Jahrszeiten lebt Haydn'sche Musik. Jeder von Beiden behauptet seine Originalité; aber beide sind die Schöpfer eines guten Geschmaks.

Johann Rudolf Zumsteeg.

Johann Rudolf Zumsteeg ist am 10. Januar 1760. zu Gausingen im Laufenburgischen geboren.

Seine Bildung erhielt er in der herzoglichen Akademie zu Stuttgardt unter Herzog Karl, und ward daselbst bald als ein Mann von Kraft, von deutschem Sinn und Geiste, und als der Beste des ganzen Orchesters bekannt. In der Folge ward er herzogl. Konzertmeister.

Seit seinem zehnten Jahre, spielte er das Violonzell, worauf er es bis zur Virtuosité brachte. — In den leztern Jahren kultivirte er es, anderer Geschäfte wegen, nicht viel mehr — Sein Spiel war ausdruksvoll, tieffühlend,

von seltner Präzision und durchgreifender Kraft. Sowohl wenn er ein Solo spielte, als wenn er akkompagnirte, war ihm ein Ausdruck eigen, der tief zum Herzen drang, weil er aus dem Herzen kam; und dieser Ausdruck war es auch, der ihn auf den ersten Blick vor dem geübtesten Mechaniker auszeichnete, und als eignen musikalischen Dichter ankündigte.

Seinen ersten Unterricht erhielt er vom Kapellmeister Poli, bei dem er es aber nicht bewenden ließ, sondern er studirte zugleich noch Matthesons, Marpurgs und d'Alemberts Werke mit Fleiß, so wie die Kompozionen Bachs, Benda's und Jomelli's, waren die Muster, wornach er sich bildete, und in deren Geist und innersten Sinn er eindrang.

Dabei studirte er die besten theoretischen Schriften über die Tonkunst, las mit Gefühl und Geschmack die besten klassischen Dichter Deutschlands, und ward so der gefühlvolle Ausleger mancher ihrer reizendsten Stükke.

Was noch mehr zu seiner Bildung beitragen mußte, war der vertraute Umgang mit Schiller, dessen Jügend- und Herzensfreund er war, und mit andern talentvollen Jünglingen. Er sezte mehrere der frühesten Poesien Schil-

lers in Musik, und sog im Lenz des Lebens schon große Gesinnungen, edeln Ehrgeiz, und höhern Geschmack bei ähnlich gestimmten Seelen ein.

Schiller liebte und schäzte ihn sehr, und ließ seine Gedichte am liebsten von ihm komponiren.

Als Mozart auftrat, und eine ganz neue Bahn in der Tonkunst brach; folgte Zumsteeg dem Riesen mit Begeisterung auf dieser Bahn, sog dessen Musik in Saft und Mark ein, gab einen ziemlichen Theil seiner vormaligen Eigenheiten auf, worin mehr Kunst und ernstes Studium als gewinnende Popularité und behältliche Melodie herrschend waren, und sezte nunmehr in der großen, allbeliebten Mozartschen Manier, wobei er mit seiner gewohnten Gründlichkeit, so viel Anmuth, Melodie und schmelzenden Reiz zu verbinden wußte, daß man bald verschiedne seiner Stükke aller Orten wiehallen hörte.

Jomelli und Mozart blieben in dieser zweiten Periode seine Hauptmuster und Vorbilder, — die Brennpunkte, aus deren Feuerströmen er seinen Genius tränkte: aber nicht die Formen, sondern den Geist und das ästhetische Wesen dieser großen Genies faßte er auf, und gab sie in eignen Bildungen wieder.

Zumsteeg besaß Feuer, tiefes Gefühl und treffenden Humor: alle seine besten Stükke tragen diese Farbe. In manchen seiner Chöre und Finals herrscht eine Glut der Begeisterung, die den Hörer wie im Sturme mit sich fortrafft. Damit verband er eine Herzlichkeit und ein Ausdauern der Empfindung, die ihm manche fühlende Seele des Schönen mit Thränen lohnte. Wenige Tonsezzer sind in den Geist und Sinn ihrer Dichter so tief eingedrungen, und haben ihn reiner wieder gegeben: man hört den Dichter, ohne seiner Worte zu bedürfen, und die Gefühle und Bilder durchschimmern gleichsam die Töne, wie Blüthen des Lenzufers den Spiegelquell.

Diese Höhe und Reife in seiner Kunst hatte Zumsteeg erreicht, ohne jemals aus seinem Vaterlande hinaus gekommen zu seyn — und die Aufmunterungen, die er hier fand, waren wahrlich mehr geeignet, seinen Aufflug zu lähmen, als ihn zum kühnen Fortschritte zu entflammen. Was aber die stiefmütterliche Heimath versäumte, das ersezte ihm das dankbare unpartheiische Ausland!

Er war von festem und starkem Körperbau, und bei aller Anstrengung stets von gesundem und blühendem Aussehen. So sahen ihn Hunderte

noch am Abend vor seinem Tode an der Spitze des Orchesters in einem sehr zahlreichen Konzert, worin sich die berühmte Harmonikaspielerin Dem. Kirchgeßner auf ihrem Instrumente hören ließ, und dem er in voller Gesundheit beigewohnt hatte. Ja, als Morgens der Arzt wegen eines Anfalls von Brustkrampf zu ihm gerufen wurde, hatte er sich bereits wieder so ganz erholt, daß er das Frühstük nahm, und sich mit gewohnter Heiterkeit über das Konzert unterhielt. Auch fand sein Arzt nicht das geringste bedenkliche Simptom an ihm.

Kaum aber hatte er ihn verlassen, als ein neuer Anfall kam, der ihn in konvulsivischer Bewegung vom Bette hinabwarf, und todt zurückließ.

Sein Tod war so fürchterlich unerwartet, daß selbst der Arzt Mühe hatte, daran zu glauben: aber alle Mittel der angestrengtesten Heilkunde blieben fruchtlos.

Er starb an einem Stek- und Schlagflusse früh gegen zehn Uhr am 27. Januar 1802, in einem Alter von 42 Jahren.

Demoiselle Kirchgeßner gab zum Benefiz seiner nachgelassenen Familie noch ein Konzert.

Bei seiner Todtenfeyer wurde seine Trauerkantate aufgeführt, die er kurz vor seinem Tode auf den Tod des Grafen Zeppelin komponirt hatte.

Was Deutschland noch von diesem talentvollen Tonkünstler zu erwarten gehabt hätte, davon zeugen seine größtentheils im Druk erschienenen musikalischen Werke, wodurch er sich einen Ehrennamen durch ganz Deulschland erwarb.

Verschiednen meisterhaft von ihm gesezte Balladen und Romanzen, Lieder und Gesänge von Bürger, Göthe, Schiller, Hölty, Mathisson, u. a. seine Kolma aus Göthes Werther nach Ossian; Hagars Klage in der Wüste Bersaba, Klopstoks Frühlingsfeier; viele Kirchenstükke, und seine zwei neusten Opern — die Geisterinsel und das Pfauenfest — sind die vorzüglichsten unter diesen Werken.

Wär es ihm gelungen, einen seiner würdigen, und mit dem Geschmakke der Zeit hinlänglich vertrauten Operndichter zu finden; so würde er längst durch alle Theater Deutschlands durchgedrungen seyn.

Das lezte, woran er noch mit voller Liebe arbeitete — sein Schwanengesang — am Tage

seines Todes war Johanna's rührender Abschied von den väterlichen Fluren, aus Schillers Jungfrau von Orleans. Es ist mit solcher Empfindung gesezt, daß man es nicht ohne Thränen der innigsten Rührung anhören kann. Die Schlußworte: „Johanna geht, und nimmer kehrt sie wieder" hatte er sich selbst geschrieben. Auch er ist von uns gegangen in den Tagen seiner Kraft — ach niemals kehrt er wieder!

Zumsteegs Gesichtsbildung zeigte in scharfmarkirten Zügen männliche Festigkeit mit düsterm Ernst und hoher Würde. Sein schwarzes Feuerauge blikte auf den Grund der Seele, um seinen Mund spielte ein Zug sanfter Gutmüthigkeit, der die schärfern Züge über den Augen versöhnte. Bei aller Festigkeit hatte seine Bildung doch sehr viel einnehmendes, Zutrauen erwekkendes, und die Schwermuth gewann durch die männliche Haltung Anmuth und Würde.

Ein Bildniß, nach seiner Jünglingsfisiognomie aufgenommen, befindet sich im 2ten Bändchen des Museums deutscher Tonkünstler, vom Prof. C. A. Siebigke. (Breslau, bei Schall 1801.)

Als vollendeten Mann findet man sein Brustbild, gezeichnet von Hiemer, gestochen von C. F. Stölzel 1799., in punktirter Manier, als

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung. Sechster Jahrgang 1803 — 1804, Sechstes Stück, den 6ten Juni 1804. No. 36. Die Härtelsche Musikhandlung überläßt seine wohlgetroffne Büste in Gips, den Liebhabern um 6 Rthlr.

Dem Andenken

Zumsteegs

von

einem Freunde.

Welche Stimmen banger Trauer
Hör' ich leise seufzend schweben!
Wie sich durch des Forstes Schauer
Schwer des Nordsturms Flügel heben!
Aechzend weht es durch die Blätter,
Lauter rauscht es durch der Zweige Nacht,
Bis in seiner furchtbarn Macht
Nun der volle Sturm erwacht,
Und wie Gottes Donnerwetter
Ringsumher der weite Forst erkracht.
So erhebt sie sich die Trauerkunde,

Leise ächzend aus der Freundschaft Munde,
Wiederhallend in der Menge Heer,
Angeschwellt von lauten Klagen,
Tausendstimmig durch die Luft getragen;
Zumsteeg ist nicht mehr!

O des trauervollen Tages,
O des schreklich schnellen Schlages,
Der die edle Frucht so frühe pflükt!
Kaum noch von Harmonika's Ergüssen,
Von der Himmelstöne Strom dahingerissen,
Wird der Geist ins beßre Land entrükt.
In das Land der höhern Schöne,
Wo er an der Hand des treuen Genius
Jenen Zauber seelenvoller Töne,
Jener Harmonien leichten Fluß
In der heiligen Begeistrung Stunden
Glüklich staunend einst gefunden.

Horch wie Kolma liebend klaget,
Wie Lenore tobt und zaget!
Wie die Frühlingsfeier zum Orion dringt,
Sich um neugeborne Sonnen schwingt,
Weinend bei dem Feuerwurme,
Schmetternd bei des Waldes Sturme,

Laut aufdonnernd von Jehova singt!
Wie in jenes Tempels Hallen,
Balsam für der Reue Schmerz,
Hohe Freude für das Herz
Frommer Andacht nieder wallen!
Wie nun von der heil'gen Stelle
Schwebet der erhabne Chor,
Mächtig steigen Well' auf Welle
Zu der Gottheit Thron' empor!

An der Geisterinsel Strand
Führt den Liederschöpfer Gotters Hand.
Hier, hier wars, wo sein entflammter Busen
Längst das Heiligthum der Musen,
Eine Stätte, seiner würdig, fand;
Hier ergoß sie sich die reiche Quelle,
Strömt in Wellen, himmlisch rein und helle,
Durch der Zaubereien Land;
Hier erglühen Polyhymnia's Altäre,
Hier blüht unverwelklich Zumstegs Ehre,
Hier der Kranz, den stolz das Vaterland,
Den der Fremdling mit gerechter Hand
(Denn bei dieses Zaubers mächt'gen Siegen
Hatte selbst der Neid geschwiegen)
Um die edle Stirne wand.

Wie aus Kaliban die Thierheit brüllt!
Rings die Luft mit Schauern füllt!
Und des wilden Sturmes Dröhnen
Und der Sinkenden erstorbnes Stöhnen!
Welch Gewühl von neuen Tönen,
Das den schnell besiegten Geist
Bald zum Himmel, bald zur Hölle reißt!
Ahndungen, die lauschend schliefen
In des Herzens tiefsten Tiefen,
Wie vom Zauberschlag' erwekt'
Froh erstaunend aufgeschrekt!
Geisterwelten aufgeschlossen —
„Heil'ger Strand, wo Maja ruht!“
Wallte dir nicht hoch das Blut?
Ist dies thauend nicht geflossen
Von den nassen Wimpern hin? —
Ariels getreues Streben,
Und Miranda's reiner Sinn,
Und der Liebe süßes erstes Beben,
Herz an Herz dahingegeben;
Und der Freundschaft glühendes Umarmen
Ach, und Maja's himmlisches Erbarmen!
Und wie Zumsteegs Geist, so schön so groß,
Mächtig sich ins offne Herz ergoß?

Ach hinüber ist der hohe Geist gegangen,
Der in seinen Werken ewig lebt,
Ferner Enkel Busen einst noch hebt,
Dreimal selig nun empfangen
Von dem jubelvollen Kreis,
Edler Lohn dem Erdenschweis!
Bruder! Bruder! schallt's von oben.
Kaum hat er den Blick erhoben,
Welche Wonne! Händel, Hasse, Graun,
Freudetrunken ihn zu schaun!
Und die kurz vor ihm entschliefen,
Mit ihm nach dem Kranze liefen,
Mozart, Naumann lebend noch sein Freund,
Ewig nun mit ihm vereint.
Auch die Dichter, die er schäzt' und kannte,
Die mit ihm Unsterblichen,
Deren Feuer gleich dem seinen brannte,
Heißen froh willkommen ihn.

Aber welche Gottheit seh' ich schweben,
Durch den hohen Stralenpfad,
Die, von Himmelslicht umgeben,
Sich dem neuen Gaste naht?
„Edler Sohn dir ist's gelungen,
„Was des Jünglings Streben war!

„Dich umgiebt die längst gekrönte Schaar,
„Du auch hast den Kranz errungen,
„Und gefunden meine Spur;
„Nimm sie aus der Hand der Allnatur!

„Ich, die Schöpferin von jedem Leben,
„Ich, ich bin's, die Mutter jeder Kunst.
„Zwar umhüllet von der Sinne Dunst,
„Mag der Erdensohn mich schwer erstreben.
„Seltne Geister haben mich erkannt,
„Haben bergend Muse mich genannt.
„Sie beherrschten ihrer Brüder Herz,
„Rissen es durch Freud und Schmerz,
„Streben nun in ihrem Chor,
„Zur Vollendung kühn empor!"

In der Tonkunst Heiligthume
Hängt nun Zumsteegs Bild in ew'gem Ruhme.
Deutschland, ehre deinen Sohn,
Zoll' ihm dankbar den gerechten Lohn!
Und du Mutter edler Geister,
Wirtenberg, erkenne dich!

Dein ist jener Zaubertöne Meister,
Dem von Tausenden kaum Einer glich!
Später Nachwelt wird sein Lied ertönen,
Wenn der Mode leerer Schall zerrann,
Und sein Bild wird selbst die Menschheit krönen
Denn er war ein guter edler Mann!

Ueber Zumsteeg waltete ein eigner Genius, der seiner Sprache vollkommen mächtig war, und bestimmt aussprechen konnte, was er wollte. Hierin liegt die Hauptkarakteristik seiner Manier, daß er die Sprache seiner Kunst vollkommen, deutlich und bestimmt, und — ohne weite Ausholungen und Umschreibungen zu reden weis.

Was er sagt, ist so deutlich, so bestimmt ausgesprochen, daß seine unartikulirten Laute wahre Wortbedeutung und Klarheit erhalten, und keinem seiner Hörer über das, was er sagen will, auch nur einen Augenblick im Zweifel lassen, so rein, so richtig hat er empfunden, so klar, so deutlich weis er das Empfundene darzustel-

zustellen. Seine Noten sprechen jedesmal, das, was sie ausdrükken sollen, kategorisch aus, und eben deshalb gewähren seine Werke den tiefen Genuß des innigsten Gefühls, der bestimmtesten Rührung, weil sie den Zuhörer nie im Schwanken lassen, wo er lange im Gemüth umher zu greiffen und zu tappen hat: Welches Gefühl eigentlich angesprochen werde? sondern bestimmt die rechte Saite der Empfindung fest und wahr anschlagen.

Diese Festigkeit, diese Bestimmtheit und seltne Wahrheit ist auch die Ursache des beständig gewissen Effekts, den seine Komposizionen machen. Sie scheiden das jedesmalige individuelle Gefühl von jedem andern rein aus, und nehmen den Fühler ganz allein für sich im Beschlag, indem sie sich jedesmal selbst auf die höchstmöglichste Individualité ihrer selbst, in sich selbst konzentriren, und also bei ihrem Anschlage im Gemüth, jedesmal einen bestimmten Grundton anschlagen, ohne eine Nebensaite zu berühren, an einen Nebenton anzustreifen.

Diese bestimmte Sprache erhebt ihn zum wahren vollendeten Künstler, der das tiefste seiner Gefühle mit einem Pinselstriche mit einem einzigen Zuge allgemein wahrnehmbar darzustellen weis.

Diese Bestimmtheit spricht sich auch die der außerordentlichen Oekonomie seiner Notenfiguren aus. Was er sagt, deutet er kurz aber bestimmt an, ohne durch weitläuftige Passagen oder komplizirte Notenfiguren darauf zu führen, seine Worte sind kurz, und treffen schnell und heftig, wie der Blitz, mit ihrer ganzen Kraft, während lange Vorbereitungen, weitläufige Auflösungen der Akkorde und Modulazionen des Gefühl vereinzelnen, und den Eindruk schwächen, indem sie dem Gefühl keinen bestimmten Zentralpunkt anweisen. Die Vielheit der Noten zerstreut die Aufmerksamkeit des Gemüths, und während es nach einem Gefühle gesellig mit dem Noten hascht, ist ihm die Fläche ohne Zentraltiefe entschlüpft.

Die mehrsten Tonsetzer sind schmeichelnde Portraitmaler, die dem großen Theile ihrer Zuhörer das Bildchen ihrer eignen Gefühle nach und vorzeichnen, über dessen bunten Farben sich das wahre auszusprechende Gefühl vergißt — sie opfern alles dem Glanze und Flusse der Melodie auf.

Modegänge müssen an der Tagesordnung seyn, tändelnde Passagen, die so leicht wie Zefiretten übers Gehör und Gemüth hinwegtändeln, und über die das Gemüth eben so schnell

vorübereilt, ohne ihnen ein langes Sta viator siste pedem zu gönnen; selten geht noch ein geharnischter Königsgeist, wie im Hamlet über die Bühne — ein fester chromatischer Satz, der ergreift, erschüttert, fesselt.

Nicht so Zumsteeg. Mit seltner Gleichheit, mit gerechter Wage, gab er jedem Theile das Seine, ohne der Individualité der Kunst im Ganzen wie im Einzelnen etwas zu vergeben. Nie opferte er die Kraft der Harmonie, dem Letheflusse der Melodie, nie die Zeit dem vorübereilenden Ausdrukke, nie die Grazie der ernsten Regel.

Seine Melodie ist wahrer Ton einer singenden Seele, eines redenden Gemüths, das sich, wenn es froh ist, nicht in wahnsinnigen Gurgeleien, im Schmerz nicht in künstlichen Läufern verliert, mit einem Worte: Sein Gesang ist reine, wahre, lebendige Deklamazion, die jedes Gefühl ausempfindet, und mit Würde und Grazie Hand in Hand fortschreitet, nicht wie ein Waldvogel zwitschernd von einem Zweige zum andern hüpft.

Demungeachtet wird der Melodie nichts vergeben. Sie ist nichts weniger, als steif und hart, im Gegentheile: sie wird durch ihre

Wahrheit des Ausdruks, durch ihre bestimmte Betonung aus dem innersten Gefühl erst wahre Melodie — reiner Gesang, bei dem die Kunst nichts zu thun scheint, als dem Gefühle den passenden Ausdruck zu geben.

Wenn der Tonsezzer die Worte und Empfindungen auf eine Menge Noten herüber und hinüberzerrt, die Stimme die schwersten Sprünge und Läufer machen läßt, ist das reiner Gesang? Wahrhaftig, bei den mehrsten gewöhnlichen Komponisten, scheint der Text blos wegen der Noten dazustehen, und Poesien sind vorhanden, damit man einen musikalischen Guß darüber machen kann, wie der Fichtenzweig beim Weihnachtsbaum, um das bunte Spiel und Lichterwerk dran zu hängen. Zumsteeg verdunkelte den Dichter nicht, er suchte, was jeder begleitende Tonkünstler thun sollte — ihn nur zu erläutern, den von ihm aufgestellten Wortbegriff durch das ihm eigenthümliche angehörende Tongefühl zu verstärken, und so den verlangten Totaleindruk hervorzubringen, während die Worte des Dichters das Gemüth mit Vorstellungen beschäftigen, die Seele mit dem passenden Gefühl zu bewegen; und auf diesem Wege ist der Tonkünstler wirklich Erklärer des Dichters. Während der Dichter nur durch Sukzessionen seiner Perioden durch das vorstellende Subjekt Gefühle schaffen kann, faßt

der Tonkünstler die Schöpfung des Dichters in das schnelle Zentralfeuer seiner Töne, die unmittelbar das Gefühl — ohne der deutlichen Vorstellung, dessen, was sie an sich sind, zu bedürfen — bewegen, und giebt so der Sukzession der dichterischen Vorstellung eine profetische Koexistenz, indem er Gesagtes erläutert, und Zusagendes vorbereitet in der Periode des auf seine individuelle Einheit konzentrirten Gefühls.

Diese Einheit auszufinden verstand Zumsteegs Genius vortrefflich. Zum Belege meiner Behauptung führe ich ohne Ausnahme alle seine klassischen Werke an. Man sieht es auch bei nur minder tiefer Betrachtung derselben, daß er zuerst das Hauptgefühl des Dichters, das im Gedichte wehte, aufzufassen suchte, es bis auf seine kleinsten Nuanzierungen verfolgte, ohne der Allgemeinheit des Ganzen etwas zu vergeben.

Dieses spricht sich in Einheit der Form, in der Wahl der Tonart und dem Gange des Ganzen aus. Besonders sind seine Vorreden und Eingänge, wären sie auch noch so kurz, vollkommene profetische Kommentare über das Ganze. So kurz, so bündig er während dem Gange des Stüks selbst die waltenden Gefühle auszusprechen weis, so kurz weis er das allgemeine Ge-

fühl des Ganzen in einem Ueberblik zu fassen, aus dem sich dann, wie aus einem Panorama die einzeln ausgeführten Schönheiten, allmählich aber kräftig entfalten, ohne das Ganze zu verdunkeln. Ich deute nur auf die Eingänge zur Kolma, Leonore, Pfarrerstochter. Wer hat nicht ihre bestimmte Sprache des allgemeinen Gefühls empfunden? selbst der kurze Vorsaz in aforistischem Styl zur Leonore, wie ganz aus der Seele ist er gegriffen!

Die Einheit, die er über seine Werke zu verbreiten weis, ist wahrhaftig wunderbar, und kann mit Recht eine heilige Einheit genannt werden.

Die Theile, in denen die Empfindung, jedoch immer im Bezug zum Hauptgefühle, wechseln, sind eben so kräftig herausgehoben, als sie es seyn sollen, ohne dem Verhältnisse des Ganzen zu schaden. Jede Einzelnheit ist vollkommen vernehmlich, erschöpft in und aus sich selbst, ohne das Ganze zu verdunkeln, das man immer in ihr forthört. So hört man in allen Abwechslungen, von Hoffnung, Angst, Schrekken, Verzweiflung, Wehmuth und sich selbst verzehrenden Jammer doch nur immer Kolma, das ossianische Mädchen; und Iglou's Laute tönt in allen Abwechslungen ihres Gesangs

bald stürmender, bald zukkender, schmelzender. — In seinen beiden leztern Opern ist dieser waltende Genius des Universalgefühls unverkennbar.

Diese Harmonie des richtigen Verhältnisses der Theile zu seinem Ganzen, zeugt für sein feines Gefühl und gründliches Studium seiner zu bearbeitenden Objekte, von wahrer Künstlerbedächtlichkeit.

Eine zweite Eigenheit, die ihn ganz karakteristisch bezeichnet, ist das kluge Scheiden der beiden Reiche der Tonkunst in Hinsicht ihrer Macht — der Harmonie und Melodie. Indem er jedem seine Grenzen anweist, ist er seines Ausdruks von beiden Theilen gewiß. Nie vertraut er der Harmonie, was nur die Melodie vollenden kann, und dieser überläßt er nie, was er nur von jener erwartet. Seine Begleitung behauptet immer den musikalischen Ausdruk, während die Melodie den Dichter deklamiren läßt.

Durch diese Sichtung — die von jedem Komponisten beherzigt werden sollte, und doch so wenig beherzigt wird — bleibt er seiner Wirkung immer gewiß, und giebt seinen Werken eine Fülle und Klarheit, die nur auf diesem Wege erlangt werden konnte.

Melodie begleitet die Worte des Dichters, die aus einer Sukzession erst eine Totalité des Gefühls, auf dem Wege der Reflexion schaffen können, sie wird also gebrochenes Ganze der Harmonie eines Totalgefühls, und wird gleich den einzelnen Worten des Sazzes, in einzelnen Notenfolgen der Akkorde vernommen, sie kann also nur dem Dichter die Töne leihen, in welchen er spricht — sie muß den Dichter aus sich reden lassen, darf aber seinen Vortrag nicht mit eingemischtem Fremden verdunkeln.

Umgekehrt giebt der Akkord der Begleitung in einer Koexistenz das Gesammtgefühl dessen, was sich auf dem Wege der Vorstellung und Reflexion allmählig erzeugt, auf dem schnellern Wege des unmittelbaren Empfindens. Er muß also das, was die Melodie in Sukzessionen geben kann, mit einemmale, und durch die Sukzession forttönend und nachhallend geben, und die Melodie mit kräftigen, deutlichen Hauptbegriffen kommentiren, während diese dem Verstande die Ursachen derselben im Texte erzählt.

Zumsteeg legt die Hauptgefühle in die Begleitung, und giebt der unartikulirten Musik ihre eigenthümliche Funkzion.

Auch das Koexistirende der Harmonien und ihre momentane Gesammtwirkung versteht er

durch seine kurze, bestimmte musikalische Sprache glüklich darzustellen — mit wenigem viel zu sagen. — Daher seine bewundernswürdige Weisheit in der Oekonomie der Begleitung, seine Sparsamkeit der Notenfiguren und die daraus gewonnene hohe Einfalt; daher seine Bestimmtheit des Ausdruks, mit der jede Figur, jede einzelne Baßnote nicht mehr, aber auch nicht weniger sagt, als sie soll! Oft ist es zum Erstaunen, welch' hohe Bedeutung er oft einer einzigen Note an Ort und Stelle zu geben weis. Da erhält jede Figur Leben, Kraft und Gehalt. Mancher gebrochene Akkord, wie sie andre Komponisten oft duzzendweis und ohne Bedeutung verbrauchen, malt bei Zumsteeg so entscheidend und bedeutend, als ob er blos zur Bezeichnung dieser Stelle im Reich der Klänge vorhanden wäre. Diese Art von musikalischer Applikazion ist selten einem Komponisten, außer ihm, gelungen.

Eben so auszeichnend karakterisiren ihn seine gravitätischen, energischen Bässe, die mit Riesenkraft das Gebäude stüzzen, und auf den ersten Blik den festen Mann anzeigen, der mit Kraft das Werk beginnt, und aus der vollendeten die Anmuth hervortreten läßt, wie Ossian den sanften Mond aus den Wolken der Nacht.

Was ihm einen vorzüglichen Ehrenplaz unter den Tonkünstlern einräumt, ist der seltne feine Geschmak, die heilige Reinheit, mit der er alle Gegenstände weiht, die seine keusche Muse mit ihrem Aetherstrale berührt. Nie ist ihm Alltägiges, und gewiß niemals Gemeines entschlüpft.

Kein Gemeinplaz entadelt seine Komposizionen, kein üppiger Auswuchs stellt sie herab von ihrem Weihaltare.

Nur heiligen erhabnen Dingen,
Ist sein erhabner Mund geweiht.

Seine ganze Manier hat etwas Keusches, Reines, von allem Irdischen, Gesäubertes, und auch hierin ist er einzig. Dieses bezeugen auch die Gegenstände, die er mit seiner Komposizion beehrte, und ihre strenge Auswahl, unter den besten Dichtern das Bessere ihrer Werke.

Ein lehrreiches Beispiel für so manche unsrer Lieder- und — Opernkomponisten, die jeden Text bei der Erde weg, und — durchaus — komponiren, und nach seinem Werthe wenig oder nichts fragen, wenn es nur — Text ist — d. i. Worte. — Kaum erscheint zu Michaeli ein Allmenachchen, so ist es von gewissen

allzeitfertigen Herrn sicher zur Ostermesse schon — durchaus — komponirt und zu haben, und nicht mehr als billig; denn jedes Liedchen muß ja doch eine Weise haben, und was nicht verdient gelesen zu werden, muß man doch wenigstens — singen!

Zumsteeg wählte sich nur erhabne Dichter, die mit seiner erhabnen Muse simpathisirten. Lieder sanfter Schwermuth, sinnender Melancholie, tiefen innigen Gefühls und religiöser Empfindungen, Seelengröße scheinen ihm besonders zuzusagen; — nicht so Tändeleien, oder komische Gegenstände. Er war musikalischer Odendichter — der musikalische Klopstok. Selbst seine Opern tragen mehr das Gefühl des Ernsten, Erhabenen, als des Leichten und Komischen, und nicht ganz ohne Grund hat man seiner Geisterinsel den Vorwurf gemacht: sie beuge zu sehr in den Kirchenstyl hinüber, und sey noch zu wenig ächter und eigentlicher Operngeschmak.

Wahr ists, er schien im Ganzen mehr für die Kirche und das Benda'sche Melodram, als für die Oper berufen zu seyn. Dieses beweist sehr auffallend ein fast zur Hälfte von ihm ausgearbeiteter Kirchenjahrgang.

Doch zeigen seine neuesten Opern, wie sehr er wahre Kritik benuzte, und wie muthig er

auch in diesem Felde mit den ersten Komponisten des Zeitalters rang.

Hätte ihm Schiller — wie er es lange schon sehnlich wünschte — eine Oper geliefert; so dürfte leicht, wie das Drama, dieser Zwitter der Kunst, auch diese Kunstgattung durch ihn auf eine höhere Stufe erhoben worden seyn.

Wahl- und Behandlungsart seiner Texte zeigen den Tonkünstler hoher Eleganz und verfeinerter Bildung — den Aesthetiker. Ueberall herrscht in seinen Komposizionen eine seltne Feinheit der Sprache, die, indem sie alles bezeichnet, die heftigsten Leidenschaften schildert, doch nicht zur Gemeinheit der Nachahmung herabsinkt. Sein Ausdruk bleibt immer edel, passend, rein. — Die Sprache einer schönen Seele.

Selbst zu musikalischen Malereien, die er doch übrigens mit vielem Glük zu behandeln weis, steigt er nicht eher herab, als wenn sie nöthig sind, irgend eine Pause des Dichters zu füllen — während der Leser bei seiner Beschreibung selbst inne hält und zu horchen scheint; und dann sind sie wunderschön angebracht; wie z. B. in Kolma, nach den Worten: „Hier will ich sizzen, am klingenden Felsen." — Wo man

das Klingen der fallenden Wassertropfen in der Grotte einige Takte hört — weil man es zu hören wünscht; oder die Stelle im Gesang der Mohrin Iglou, wo der Zuhörer ihre Erzählung in Gedanken begleitend, sich mit ihr auf der Reise befindet, und bei der Stelle: „O weh! wie meine Füße bluten! dem Wagen nach muß ich, und über Dorn und Stein;“ der Armen mitleidig nachblikt, wie sie die blutenden Füße schmerzlich in die Höhe zukt und forthinkt. — Im Hören wie im Lesen entsteht ein Ruhepunkt, und Zumsteeg hat ihn in den Pausen der Melodie richtig angedeutet, und in den gebrochenen Triolen, wo der Baß vorschlägt, das schmerzliche Forthinken des Mädchens, womit sich das vorstellende Gemüth während der Pause beschäftigt in der Bewegung der Begleitung gemalt; oder der Marsch im Ritter Toggenburg vor und während der Strofe: „Große Thaten dort geschehen, durch der Helden Arm!“

Fürchterlich wahr ist die Malerei der Stelle in der Pfarrers-Tochter:

„Sie krazte mit blutigen Nägeln ein Grab
Am schilfigen Unkengestade.“

in dem eiskalten Geisterton Es moll, und dem aufsteigenden Unisono: es, es, es, ges, ges,

ges, u. s. w. Man hört die Verzweifelnde scharren. Was er sagt, ist immer mit einer gewissen Gluth und männlichen Festigkeit ausgesprochen, die sich nur auf die Zuversicht eines vollendeten und ausgebildeten Künstlers gründen kann.

Aus der kraftvollen Behandlung des Ganzen und besonders der Bässe und dem Ernste, der auf seinen Komposizionen ruht, erkennt man deutlich den Violonzellspieler, und den angewöhnten Ernst aus der Uebung dieses Instruments wahrhaft ästhetischer Würde und Anmuth.

Unverkennbar zeigt sich in Zumsteegs musikalischer Ausbildung des Geschmaks — der Einfluß von Schillers Genius.

Die Uebereinstimmung der Gefühle beider Genies sind wunderbar. — Zumsteeg spricht sich in Tönen eben so aus, wie Schiller in Worten. Dieselbe Klarheit und Deutlichkeit unmittelbarer Ansprache, dasselbe schnelle und richtige Ergreifen der bestimmten Saite des Gefühls, eben die Popularité und Allverständigkeit bei feiner Auswahl edler Formen, dasselbe Erhalten der Würde bei aller Grazie, die immer in ihrer geheiligten Sphäre waltet und schwebt, ohne in Gemeines herabzusinken. — Diese wahrhaft römische Größe mit griechischer Anmuth finden wir in Zumsteegs Komposizionen, wie in Schillers Gedichten.

Gleiche Gefühle, frühzeitiges Austauschen der Ideen, gegenseitige Werthschäzzung als Künstler und wechselseitig vertrauter Umgang mit den geschaffenen Kunstwerken, stiftete den glüklichen Tausch harmonischer Ideen in der Lyrischen Kunst, zu deren Ausdruk sich beide nur verschiedener Sprachformeln bedienten.

Schiller selbst fühlte den Beruf Zumsteegs zum Tonsezzer seiner unsterblichen Gesänge, daß er seine Komposizionen jeden Andern vorzog. — Ein Urtheil, das nicht Jugendfreundschaft für Z. aussprach, sondern ein rein ästhetisches Urtheil, daß das ganze gebildete Publikum jedesmal unterschrieb. Denn keine Komposizion der vielen, die mehr oder minder glüklich — bei dem Lied an die Freude alle 14 unglüklich — über Schillers Gedichte gegossen wurden, dringt so tief und innig in den Geist des Dichters, als die unsers Zumsteegs.

Schiller übertrug ihm auch, jedesmal des glüklichen Erfolgs gewiß, die mehrsten Komposizionen für seinen Musenalmanach, und die Besizzer jener Sammlungen können sich dort am lebendigsten überzeugen, da sie dort die beste Gelegenheit haben, Vergleichungen anzustellen, wie weit es andern Komponisten gelungen, sich Schillers Genius zu nähern, und wie innig ihn Zumsteeg umarmt.

Zumsteeg und Zelter lieferten immer die sprechendsten, gehaltvollsten Begleitungen, so wie Göthe immer von Reichardt am schönsten aufgefaßt wird.

Man könnte mir dagegen einwenden; die Komposizionen in den Almanachen geben nicht immer den vollgiltigsten Beweis, da sie größtentheils — Almanachskomposizionen sind. Allein, wenn diese Annahme bei allen übrigen Almanachs ihre Giltigkeit erlangen könnte, so widerlegen sie die Komposizionen zu Schillers Almanachen offenbar; und Zumsteegs Komposizionen, die in der Folge eben so in seine Sammlung kleiner Balladen und Lieder aufgenommen wurden, wie er sie für die Almanache komponirte, sind — darüber hat das geschmak- und gefühlvollere Publikum längst abgeurtheilt, keine Almanachskomposizionen. Auch zeigte sich es jedesmal, da die bessern Tonkünstler der Nazion, von den größten Dichtern derselben zum glänzenden Wettkampfe geladen wurden, sie gewiß diese ehrenvolle Ausforderung nicht mit Kunstvernachlässigung erwiederten.

Schwer bleibt es immer für den Melodiker, der nicht mehr seyn kann und will, als bloßer (gewöhnlicher) Lieder- (Melodien-) Komponist, Gedichten voll Gehalt und umfassenden Ausdruks,

wie die von Schiller oder Göthe, eine erschöpfende oder auch nur entsprechende Begleitung anzupassen.

Bei leichtern Werken mindern Gehalts, wo die Worte nicht so volltönig sind, ist's vielleicht mit einer gefälligen, im Ganzen ziemlich gleichgiltigen Melodie gethan, wenn sie sich nur gut singen läßt. Nicht so bei Werken, die in ihrer Lirik noch eine reiche Didaktik verhüllen, die oft eine Vielseitigkeit der Empfindungen blikken läßt, die ihrem Beziehen zur Lyrischen Einheit in der Komposizion oft unendliche Schwierigkeiten in den Weg legt, die man nicht eher ahnet, bis man selbst Hand ans Werk legt.

Eben diese Schwierigkeiten sind es, die Zumsteeg mit dem seltensten Glük zu überwinden verstand.

So gut aber wie Schiller nur für sein Publikum dichtete, das er sich selbst erzog, so gut er nur veredelte Gemüther anspricht — und den Bessern wie den Besten seiner Zeit Genüge that, um für alle Zeiten zu leben, eben so verlangt auch sein Begleiter Zumsteeg sein Publikum im musikalischen Vortrag, das er sich bilden mußte, und eben so glüklich in der musikalischen Welt

gebildet hat, wie Schiller in der poetischen.

Seine Schöpfungen gehen in dem musikalischen Sonnensystem ihre eignen neuen Bahnen, wie Schillers in der poetischen. Denn vor ihm hat noch kein Tonsezzer das Lied, und besonders die Ballade, so behandelt als er, und hätte sich ihm Gelegenheit geboten, so hätte er zuverlässig das Melodram, für das er mit ganz eigenthümlicher Kraft ausgerüstet schien, und wovon er in seiner dramatischen Bearbeitung der Klopstokkischen Ode: die Frühlingsfeyer, in der Akademie eine so entscheidende Probe ablegte, auf eine bedeutende Stufe der Veredlung gehoben.

So wie Schiller nur schöne Seelen anspricht, nur von gebildeten Sinnen vernommen seyn will, und nur von seinem Genius Durchdrungenen ausgesprochen werden kann, in bedeutender, sinnvoller, rührender Rede, so verlangt auch Zumsteeg zu seinem Vortrag einen leicht ansprechenden, feinen, schnell auffassenden Sinn.

Sein Gesang fodert schlechterdings einen guten, ausdruksvollen Deklamator, dessen Gefühl den Komponisten versteht, und ihm nachtönen kann.

Feines Gefühl, inniges Vertrautseyn mit dem Sinne der Poesie, und seinem Ausdruk, ein reines volles Organ mit sprechender Stimme, das kraftvoll wiederzugeben vermag, und auszuführen weis, was er hineinlegte, ist absolutes Erforderniß. Ein bloser Tonsänger richtet hier wenig aus. Denn mit dem platten Absingen der Noten ist hier noch nichts gethan, wenn das Gefühl ihre innere Bedeutung nicht zu finden und den Hörern wiederzugeben weis.

Selbst die geübte Deklamazion muß eine Mannigfaltigkeit von Tönen und Akzenten in Bereitschaft haben, um bei der langen Dauer der Stükke, besonders der Balladen, nicht zu ermüden.

Es ist hier nicht wie mit gewöhnlichen Liedern am Klavier, deren man einige Duzt mit voller Gemüthsruhe und ganz gemächlich Mezza voce absingen kann, und wo man sich bei allem Schmerz des Dichters und Komponisten dennoch ziemlich wohlbefindet. Blos abgesungen würden diese Stükke dem Spieler und Zuhörer — die sie größtentheils auf eine halbe Stunde und länger im Beschlag nehmen, die drükkendste Langeweile machen, so sehr sie im Gegentheil bei gehöriger Spannung interessiren.

Sie verlangen ausdrüklich bei einem guten Organ, vollendeter Deklamazion eine eigne Stimmung des Deklamators, wie des Zuhörers, der sich zu ihrem Vortrag entschließt. Sie wollen mit Andacht vernommen seyn. Dann aber ist auch ihr Genuß entzükkend, und lohnt in den heiligsten Regungen den Fleiß und die Aufmerksamkeit, die man ihnen widmete.

Die Noten des Gesanges sind sehr einfach hingeschrieben — betonte Deklamazion — und der Sänger würde beim Vortrage alles verderben, wenn er die anscheinenden Leeren mit Verzierungen ausfüllen wollte.

Delikatesse im Vortrag und leicht angebrachte Maniren sind deshalb nicht ausgeschlossen, wenn sie nicht zu komplizirt, die Hauptnote verdunkeln, oder mit ihr theilen.

Jede Bemerkung, die der Komponist macht, muß mit äußerster Gewissenhaftigkeit befolgt werden. Seine Sachen dulden schlechterdings keine Lizenz. Da ist nichts ohne Bedeutung, der kleinste Vorschlag, Punkt, Schleif- oder Stoßzeichen macht bedeutenden Effekt, und nichts steht vergebens da.

So wenig seine Begleitung überladen ist, ja so unbedeutend sie auf dem ersten Anblik

scheint, so einen geübten und exakten Spieler erfordert sie, und macht, vereint mit dem deklamatorischen Vortrage, ihrem Manne zu schaffen.

Delikatesse, Gefühl und genauer Vortrag sind von Seiten des Spielers unumgänglich nöthig, und eine hohe Einheit im Vortrage der Begleitung mit der des Gesanges.

Dabei verlangen die mit dem Gefühl so oft wechselnden Tempo's und Taktarten, strenge Handhabung und Festigkeit bei ihrem Eintritte, um den verlangten Effekt der Ueberraschung nicht zu vereiteln.

Eben diese Erfordernisse, die bei den Kantaten fürs Klavier, wo sie alle nur einer Person übertragen sind, noch weit eher befriedigt werden können, legen dem Gelingen der Opern, wo ein glükliches Zusammentreffen einer großen Anzahl Künstler von gleichem Eifer und Liebe für die Kunst beseelt, vorausgesezt werden muß, manches Hinderniß in den Weg, und die Geisterinsel verlangt keine alltägigen Schauspieler und Opernsänger gewöhnlicher Walzeropern.

Der Genuß Zumsteeg'scher Kunstwerke, mit Liebe und Gefühl vorgetragen und mit An-

dacht vernommen, ist aber auch einer der höchsten, und lohnt jede Mühe, die man ihm weiht, mit hundertfachem Wucher.

Die Werke Zumsteegs zerfallen in zwei Perioden, die sich wesentlich — wie wohl jede zu seinem Vortheil — von einander unterscheiden.

Die frühere zeigt in ihren Produkten die schönsten Hoffnungen, die auflodernden Funken seines aufsteigenden Genius. Die spätere die glänzendste Erfüllung dessen, was die frühere versprach, und die Funken in einen kräftigleuchtenden Feuerstral vereinigt.

Die Werke der frühern Periode, welche größtentheils in Manuskript existiren, und von denen wenige im Druk erschienen, sind folgende:

Das tartarische Gesez. Singspiel.

Reneau und Armida. Singspiel von Bok.

Tamira. Duodram von Huber.

Schuß von Gänsewiz. Singspiel.

Zaalor. Oper von Lavaux. Hiervon sind Ouvertüre und Gesänge erst späterhin im Druk bei Härtel erschienen. Gesänge aus Schillers erstem Trauerspiele — die Räuber, nach der ersten Originalausgabe, wie sie auch Schiller in der neusten Ausgabe seiner sämmtlichen Werke wieder aufgenommen hat. Diese erschienen gleich Anfangs gedrukt.

Dramatische Zwischenmusik zu Klopstoks Ode: Die Frühlingsfeier. Er sezte sie noch auf der Akademie, und es ist sein Bestes, was er damals schrieb. Erst nach seinem Tode erschien der gedrukte Klavierauszug und die Partitur im Härtelschen Musik-Magazin.

Eine Messe.

Höltys berühmte Elegie.

Mehrere Festins- und Gelegenheitskantaten.

Ossians Sonnengesang. Aus dem Gedichte Karthon, (in Schillers Lyrischer Antologie 1783. Mannheim) fürs Klavier gedrukt.

Mehrere Lieder in der Speierischen Blumenlese.

Mehrere Kompositzionen für Instrumente, besonders das Violonzell, mit Begleitung von Violinen und Bratsche.

Trauerkantate beim Tode Joseph II.

Kantate bei Erhebung Leopolds zum deutschen Kaiser. Von Kristmann 1790. (Der Klavierauszug gedrukt.)

Unter den angeführten Singspielen machte besonders die Oper: Reneau und Armida, von Bok, viele Sensazion, wurde wiederholt aufgeführt, und kündigte, schon in seinen Jünglingsjahren, einen Mann an, mit hinlänglicher Kraft ausgerüstet, um sich dereinst zu den ersten Männern seines Fachs empor zu arbeiten.

Seine spätern Werke, die ihm eigentlich den Ruhm für die Zukunft gesichert haben, sind vorzüglich:

Die Geisterinsel. Oper 1799.

Das Pfauenfest. Oper. —

Elbondocani der Kalif von Bagdad, Oper nach dem Französischen, von

Haug bearbeitet, kam erst nach Zumsteegs Tode auf die Bühne. 1801.

Eine Trauerkantate.

Nach ihnen behaupten die Kantaten ihren Plaz, 18 an der Zahl.

1) Wer ist dir gleich!

2) Gott Urquell der Gnade.

3) Bringet dem Herrn Ruhm.

4) Mein Gott! Mein Gott warum verlässest du mich.

5) Ein Hauch ist unser Leben.

6) Des Ew'gen ist die Erde.

7) Die Himmel entstanden.

8) Dem wir mit kindlichem ꝛc.

9) Liebet eure Feinde.

10) Lernt Bescheidenheit.

11) Eh ich dies vollendet.

12) Brüder, Schwestern!

13) Unendlicher! Gott unser ꝛc.

14) Preis sey dem Gotte Zebaoth.

15) Heilig, Heilig, Heilig.

16) Kirie eleison, väterlich ꝛc.

17) Lernt im Dunkeln.

18) Trauerkantate.

Sie sind sämmtlich in Partitur und Stimmen, Nr. 18. auch in Klavierauszuge in der Härtelschen Musikhandlung in Leipzig zu bekommen.

Was ihm den ausgebreitesten Ruf im Ausland erworben, sind seine größern und kleinern Balladen und Lieder, für Orchester und auch blos am Fortepiano.

Die größern:

Des Pfarrers-Tochter zu Taubenhayn. Von Bürger.

Lenore. Von Bürger.

Die Büßende. Von L. Grafen zu Stolberg.

Ritter Karl von Eichenhorst. Von Bürger.

Hagars Klage in der Wüste Bersaba.

Kolma, ein Gesang Ossians, nach Göthe in Werthers Leiden.

Iglous der Mohrin Gesang; von Aug. Lafontaine aus seinem Quinktius Heimeran v. Flamming.

Elwina. Ballade vom Freiherrn von Ulmenstein.

Elegie in den Ruinen eines Bergschlosses, gesungen von Matthisson.

Lieder der Wehmuth, von Salis und Matthisson.

Abschied an Fanny.

Ida auf Liebenstein. Ballade.

Das Lied von der Treue. Von Bürger.

Die kleinern Balladen und Lieder, erschienen bei Breitkopf und Härtel in 7 Heften.

Zwölf Lieder, worunter die Spinnerin und die Rosenknospe, Lob der Geselligkeit, die Spinnerin u. a. m. ebenfalls in der genannten Verlagshandlung.

Unter den Instrumental-Kompositionen, deren er in seiner spätern Periode wenige lieferte.

Ein Konzert für das Violonzell und

Ein Duo für zwei Violonzelle.

Die Geisterinsel.

Oper in drei Aufzügen von Gotter nach Shakespeares Sturm (the Tempest) frei bearbeitet. (Der Klavierauszug bei Härtel in Leipzig mit einem Titelkupfer von Kinniger und Bolt. 7 Rthlr.)

Ungeachtet der Menge Lyrischer Dramen, womit die deutsche Bühne in unsrer Periode bereichert wurde, blieb doch immer bei dem einsichtsvollern Theile des Publikums der stille Wunsch nach solchen Singspielen, die sich durch etwas mehr, als blos durch momentanen Reiz der Dichtkunst selbst, durch Einheit der Karaktere, Wahrheit ihrer Darstellung, durch Mannigfaltigkeit der Handlung, und durch eine nicht allzuerkünstelte Ueberraschung derselben — welche durch alles dasjenige wahren innern Werth hätten, was man nach den angenommenen Gesezzen einer reinen Kritik von solchen Gedichten mit Fug und Recht fordern kann.

Freilich mochte die scharfe Geisel der strengen Kritik, die unsre Operndichter bisher am meisten traf, nicht wenig dazu beitragen, daß zum Theil mancher unter den Geweihteren schüchtern wurde, diese Bahn zu betreten; theils andern, die bei wirklich guten dichterischen Anlagen einige Versuche wagten, muthlos wieder zurüktraten, und das reizende Gebiet dramatischer Dichtkunst blos jenem Schwarm von Dichtern als ein Tummelplaz ihrer Inspirazion überließen, die unempfindlich gegen alle kritische Geiselhiebe froh in sich selbst zurükkehrten, wenn nur ihr Werkchen das Glük hatte, von einem Tonsezzer kanonisirt zu werden, wie weiland Palafox vom Oberhaupte seiner Kirche.

Vielleicht könnte man hierin auch den Grund finden, warum man zur Schande des guten Geschmaks deutscher Dichtkunst auf den unsinnigen Einfall gerieth, mit Singspielen des Auslandes unsere vaterländischen Schaubühnen zu einer Zeit zu profaniren, da schon mit Weisse, Wieland, Gotter, Brezner und andern vorzüglichern Dichtern die schönere Morgenröthe für sie aufgegangen war.

Unter solchen Umständen war es ganz natürlich, daß die Erscheinung der Geisterinsel von Gotter, die mehr das schöne Gepräg ei-

nes Originalwerks als einer freien Umarbeitung eines Shakespearschen Drama an sich trägt, den Freunden der lyrischen Schaubühne höchst willkommen seyn mußte.

Bei der Seltenheit solcher dramatischen Produkte erklärt es sich auch von selbst, wie es das Glük haben konnte, bald nach seiner Entstehung von drei berühmten Tonsezzern, nemlich von Herrn Fleischmann (dem sie der Dichter ausdrüklich übertragen hatte) Reichardt und Zumsteeg in Musik gesezt zu werden.

Der historische Inhalt des Singspiels, das ziemlich denselben Gang geht, wie das Shakespearische Stük, (in der Eschenburgischen Uebersezzung, neue Ausgabe bei Orell, Fueßli und Komp. in Zürich, gleich das erste Stük des ersten Bandes — die Tittelvignette gehört dazu —) ist ungefähr folgender:

Prospero, rechtmäßiger Herzog von Mailand, wurde von einem treulosen und herrschsüchtigen Bruder vom Throne gestoßen, und durch den Bootsmann Ruperto auf einer, nur ihm bekannten Insel ausgesezt, die von Geistern bewohnt war, über welche die Zauberin Sykorax die Oberherrschaft hatte.

Prospero, der zugleich Magier war, wußte ihr solche zu entreißen, und Sykorax auf neun Jahre in die Unterwelt zu verbannen.

Ihr Sohn Kaliban, ein Ungeheuer blieb auf der Insel zurük, und Prospero bemühte sich, ihm einige Bildung zu geben.

So wenig aber der Erfolg seinen Bemühungen entsprach, so glüklich war er mit seiner Tochter Miranda, die unter der väterlichen Erziehung eben so liebenswürdig an guten Eigenschaften wurde, als sie es schon durch ihre natürlichen Reize war.

Der lezte Tag des neunten Jahres war indessen gekommen. Die Vorstellung davon erfüllte seine Seele mit tiefem Kummer und den bängsten Sorgen, weil er es dann nicht mehr verhindern konnte, das edelste Kleinod seines Lebens, seine geliebte Miranda der willkührlichen Gewalt des monströsen Kalibans zu überlassen, dessen wilde Leidenschaft ohnehin schon bei jedem Anblikke des reizenden Mädchens in neue Flammen aufloderte, und der von wildem Verlangen glühte, seine Mutter wieder als Beherrscherin der Insel, sich aber im Besizze von Miranda zu sehen.

In diesem entscheidenden Zeitpunkte scheiterte in einem Sturme ein Schiff an dieser Insel.

Fernando, Prinz von Neapel befand sich auf demselben, wurde aber mit seinem Pagen Fabio, und zwei andern aus seinem Gefolge gerettet, und erreichte glüklich das Ufer.

Er genießt bei Prospero alle Rechte der Gastfreundschaft.

Fernando und Miranda lernen sich in den ersten Augenblikken kennen, und in ihrem Herzen entstehen gegenseitige Gefühle der Liebe.

Prospero, der ihre Neigungen bald entdekt hatte, bemüht sich, sie stets in einiger Entfernung unter sich zu halten.

Fernando's Leidenschaft war aber in solchem Grade gewachsen, daß er, da er mit Miranda allein war, auf dem Punkte stand, sich derselben ganz zu überlassen.

Miranda flieht nun in ihre Zelle.

In gleichem Augenblikke erscheint auch Sykorax unter Bliz und Donner, sie will Miranda nacheilen, als plözlich der Schatten Maja's sich erhebt, die unter der Gewalt

Sykorax manche Jahre der schwersten Leiden auf dieser Insel verleben mußte, bis sie von Prospero davon befreit wurde. Diese stiftete nun zwischen ihr und Prospero und Miranda ein so enges Bündniß der Liebe, daß sie selbst noch in dem Zustande ihrer Vollendung ihre Schuzgöttin ward.

Maja strekt den aufgehobenen Arm gegen Sykorax aus, und stellt sich ihr schüzzend entgegen.

Sykorax erstarrt, läßt den Zauberstab fallen, fährt wieder zur Unterwelt hinab, und Miranda ist gerettet.

Prospero lebt nun wieder aufs neue auf, als er bei seinem Erwachen durch den Silfen Ariel die Nachricht erhielt, daß seine Feindin Sykorax geflohen und ihrer Zaubermacht beraubt worden sey.

Kaliban hatte indessen mit einigen von Fernandos Gefolge die Verabredung genommen, Prospero im Schlafe zu ermorden.

Getäuscht durch den Silfen Ariel, sehen sie eine an der Erde liegende Figur für seine Person an, und als sie den tödtlichen Streich ausführen wollten, verschwindet die Figur, und das Kleeblatt von Meuchelmördern wird durch

Prosperos Zauberstab, der während dieser Handlung oben auf dem Felsen stand, plözlich gelähmt.

Nachdem er sie wieder entzaubert hatte, stürzt sich Kaliban wüthend ins Meer.

Nun war für Miranda nichts mehr zu fürchten, und sie erhält die Hand Fernando's unter dem Segen ihres Vaters.

Ein jubelnder Chor von Schiffern verkündigt die Landung eines neuen Schiffes an dieser Insel.

Eben der Ruperto, der neun Jahre vorher Prospero an derselben ausgesezt hatte, erscheint nun wieder als Abgesandter der mailändischen Nazion, um Prospero zu melden, daß sein herrschsüchtiger Bruder gestürzt und ermordet worden sey, und daß er beauftragt wäre, ihn wieder in den Schoos seiner Unterthanen zurük zu bringen. Prospero giebt den Wünschen seines Volks nach, er zerbricht seinen Zauberstab, und nachdem er von seinem geliebten Sylfen Ariel und den übrigen Geistern Abschied genommen, seegelt er mit Miranda, Fernando und den übrigen nach Italien zurük.

Aus diesem kurzen Abrisse ergiebt sich, welch ein schönes, aber auch welch ein weites Feld

sich hier dem Tonsezzer eröffnet, und wenn er, wie Zumsteeg im Stande ist, seinen Gegenstand, der zwei und dreißig zum Theil sehr große Singstükke enthält, und deren Komposizion über 83 ganze Bogen beträgt, so auszuführen, daß man nirgends eine Spur von ermüdeter Fantasie wahrnimmt, sondern mit gleichem Feuer, mit gleicher Neuheit, mit gleicher Fülle der Harmonie vom Anfang bis zum Ende bearbeitet ist: so verdient er gewiß eine genauere Würdigung, als blos den vorübergehenden, oft sehr unbestimmten Beifall eines Parterre bei der Vorstellung.

Der erste Akt nach einer glänzenden Ouverture beginnt damit, daß Miranda Blumen auf das Grab der Maja streut, unter der Arie:

„Sterbt auf meiner Maja Grabe
Blumen, meine ganze Habe
Blumen, ihr zur frommen Gabe
Von der Wehmuth hingestreut!
Ach, und du, zu der in Thränen,
Meine Blikke sich erheben,
Maja! höre, wie mein Sehnen,
Deinem Fluge nachzustreben,
Jedem Morgen sich erneut!"

Zumsteeg wählte hiezu die sehr passende Tonart as, und um den zärtlichen Karakter derselben zu erhöhen, läßt er sie von zwei Flöten begleiten. Mit welcher Feinheit er der Gradazion des weiblichen Schmerzens folgte, zeigt sich schon aus dem 24sten Takte, wo er bei den Worten „von der Wehmuth hingestreut" einmal die Modulazion der Singstimme in die verminderte Septima, und dann wieder in die verminderte Quinte hinaufgeführt, und diese richtige rhetorische Akzentuazion durch ein rinforzando der begleitenden Instrumente noch fühlbar macht.

Der darauf folgende Geisterchor:

„Wolken verschweben;
Tiefer ins Leben
Hoffend zu schauen,
Lindert den Schmerz;
Stilles Vertrauen
Heilet das Herz."

wird nur von zwei Klarinetten und zwei Fagotts begleitet.

Die Melodie ist äußerst einfach, im 21sten und folgenden Takten mit einem kleinen kanonischen Sazze durchflochten, und karakterisirt ganz die süße Empfindung lindernden Trostes.

Das frohe Selbstgefühl über den stillen, mit so vielen Reizen der Natur verbundenen Aufenthalt, wovon Mirandas schuldloser Busen so tief durchdrungen ist, und welche der Dichter mit allen Reizen seiner Muse zu schildern wußte, ist mit vorzüglicher Schönheit von dem Tonsezzer gemalt. Sie wird von zwei obligaten Flöten und Hörnern begleitet, die besonders bei den Worten: es rauschet die Quelle mir Labung entgegen, meisterhaft angewendet sind. Diese Arie ist dabei von seltner Einfachheit und Reinheit des Gefühls.

Das folgende Duett zwischen Prospero und Miranda muß jeden Kunstkenner befriedigen.

Der schöne Kontrast zwischen banger väterlicher Besorgniß wegen Miranda, und auf der andern Seite ihr beherzter Muth bei dem Bewußtseyn des väterlichen Schuzzes ist so meisterhaft als wahr, ohne daß bei den Schilderungen viele der gewöhnlichen Figuren verwendet wären.

Eben so viel ästhetische Wahrheit liegt in der Stelle: jedem Schrekken sprech ich Hohn.

Das schnelle Steigen der Stimme durch die Tonleiter einer ganzen Oktave, das den wach-

senden Muth Miranda's so natürlich ausdrükt, und das plözliche Fallen derselben durch den Akkord B, durch As in die Dominante von C minor im Unisono mit den begleitenden Instrumenten könnte nicht treffender seyn. Und endlich gegen den Schluß des Duetts, wo der magische Schlaf bei Miranda eintritt, den der Vater mit Aufgebot all' seiner Beredsamkeit vergebens aufzuhalten suchte, wo er sie fragt:

„Hörst du mich?"

und sie, mit dem Schlafe kämpfend antwortet:

„Ich hör und wache."

Vergebens hat er noch einmal alle seine Beredsamkeit aufgeboten, in der ihm der Tonsezzer wakker zur Seite geht, ihr die Gefahren zu schildern, durch Vorstellungen des kommenden Unglüks mit der Rükkehr der Sykorax den Schlaf zu verscheuchen, das Mädchen kann ihn nicht überwältigen. Wach, aber betäubt sagt sie:

Ich lausche bang auf jeden Ton,
Doch deiner Worte Sinn zu fassen,
Streb' ich vergebens.

Prospero.

Dich umwallen
Des Zauberschlafes Düfte schon.

Miranda.

Ich höre nur ein fernes Lallen,
Auf deiner Lippe stirbt der Ton."

Das zweckmäßige Wechseln der Bewegung bei den Worten Mirandas „ich höre nur rc. und die Verwechslung der Tonart am Schlusse, wodurch das rasche Abbrechen des vollen Orchesters um so auffallender wird, da Dichter und Komponist noch kurz vorher den Zuhörer noch einmal spannen. Miranda nämlich hat sich noch einmal ermuntert, auf die Worte ihres Vaters:

„Und ließ ich ihn, wie Donner, schallen;
Dein Zauberschlaf

Miranda. (sich ermunternd)
Er ist entflohn.

Prospero.

Er spräche selbst dem Donner Hohn.

Miranda.

Er soll mich nicht mehr überfallen.
Versuchs noch einmal!

Prospero.

Wohl, gieb Acht!

Schon glaubt der Zuhörer, Miranda vom Schlaf befreit, und Prospero beginnt mit neuer Kraft, als sollte nun eine große Arie folgen:

Zurück, zu schwarzer Rache,
Kehrt Sykorax mit Macht,
Kein Geist der dich bewache!
Und Kaliban . . . .

Aber das hilft alle nichts, Miranda schläft nun ganz ein und lallt noch, kaum vernehmlich:

„Ja, ja doch — gute Nacht!"

Ariel versichert in der folgenden Szene Prospero seinen Diensteifer, und in dieser Rüksicht eignete sie sich sehr gut zu einer Bravourarie. Als solche hat sie auch Zumsteeg behandelt, ohne sie mit allzukünstlichen Läufern und Passagen zu überhäufen. Die beiden ersten Zeilen:

Mein Eifer kann
Dem Schiksal nur erliegen.

sezte er als Andante, und bei Wiederholung am Schlusse als Adagio. Ein großer Beweis, mit welcher Ueberlegung er auch bei unbedeutend

scheinenden Stellen zu Werke gieng. Dies erhellt auch daraus, daß er derselben durch Umwendung der Worte mehr Nachdruk zu geben suchte, indem er schon im Anfange bei der dritten Wiederholung den Sylfen singen läßt: „Nur dem Schiksal kann mein Eifer unterliegen." Kann man aber den tiefen ästhetischen Blik eines Tonsezzers da am besten beurtheilen, wo das Gefühl so leicht irre geführt werden kann: so verdient unstreitig die Stelle in der folgenden Arie, die Kaliban singt, und die so ganz in Rüksicht auf Tonart, Bewegung, Deklamazion und Instrumentalbegleitung seinem wilden Karakter entspricht, vorzügliche Aufmerksamkeit, wo es heißt:

„Wie soll ihr schauderndes Entsezzen,
Wie soll mich ihre Wuth ergözzen."

Anstatt hier das schaudernde Entsezzen und die Wuth Miranda's auszudrükken, wenn sie rettungslos von seinen Armen sich umschlungen sieht, wozu sich vielleicht mancher Tonsezzer für berechtigt gehalten hätte, malt vielmehr Zumsteeg das Frohgefühl, in welches sich dieses Ungeheuer hineingeträumt hatte, wozu sich derselbe nicht nur einiger Solo's der Flöten und Oboen, sondern eben so originell auch einiger Solostellen der Bässe bedient hat.

Jezt beginnt der Final des ersten Akts; (No. 7. der Partitur) in jedem Betracht ein wahres Meisterstük, voll Gedankenfülle, voll Harmonie und überraschender Modulazienen, und voll karakteristischen Ausdruks und einzig in seiner Wirkung.

Die Szene enthält den mit Donner und Bliz begleiteten Seesturm und das Scheitern des Schiffes, auf welchem sich Fernando befand, und welcher dem Shakespearschen Original den Namen gab, weil es damit beginnt.

Miranda tritt zuerst auf. Ihre Brust ist beklommen von der Schwüle der Luft und das tiefe Schweigen in der Natur, der gewöhnliche Vorbote einer solchen Katastrofe erfüllt sie mit banger Ahnung.

Sie entschließt sich, den nahen Felsen zu besteigen und Kühlung einzuathmen, und an der freien Aussicht in das offne Meer sich zu ergözzen.

Die erste Hälfte dieser Stanze hat Zumsteeg als Larghetto in der weichen Tonart D gesezt, das sich in F dur schließt.

Schon in dem Ritornell sind alle Empfindundungen malerisch vorbereitet, die der Dichter in den Text gelegt hat.

Die ganz kurzen, kaum bemerkbaren Soli der Flöten im 3ten, 4ten und 7ten Takte, und das gleich darauf folgende, aus 11 Takten bestehende Solo der ersten Oboe unter der leisesten Begleitung der übrigen Instrumente werfen schon voraus einen solchen Schatten und Licht auf dieses kleine Gemälde, wie ihn nur immer der Pinsel eines solchen Meisters auftragen konnte. Von dieser Vorbereitung läßt sich schon von selbst auf die Bearbeitung des Textes schließen.

Miranda, (schwerathmend und bang)

„Schmachtend floh ich aus der Zelle;

Der Komponist, um die Angst und den kurz abstoßenden Odem zu malen, läßt die Worte unterbrochen wiederholen:

Schmachtend floh ich, schmachtend floh ich
aus der Zelle;

und die Violinen in punktirtabgestoßenen Achtelnoten mit der Vorstechpause vor jeder Takthälfte begleiten; Baß und Bratsche schlagen vor.

Nun das Solo der ersten Oboe von anderthalb Takten, welches das tiefe Athmen nach dieser kurzen Erzählung, mit welchem die Flöten wechseln, und im sechzehntheil Figuren mit an-

hängendem Achtel und der Vorstechpause, das Zittern des Busens und sein schnelleres ängstliches Fliegen ausdrükken. Nach 3½ Takten Pause in einer ganzen Taktnote — die Verwunderung nach tiefen Athemholen:

„Welche nie erlebte Schwüle!"

und nun nimmt die Bewegung der Saiten-Instrumente zu, das Hohlgehen der See zu malen in gebrochenen Sechzehntheil Akkord-Figuren, Bässe und Bratschen ziehen in halben Schlägen ab- und aufwärts, gleichsam das beginnende Wanken der tiefern Massen von Gewässer zu bezeichnen. Baß: a, gis | a, gis | a, g | f, c | zu den Worten:

„Bänglich seufzt die träge Welle,
Tiefes Schweigen herrscht im Hain;
Hoch auf Felsen wohnet Kühle;
In das weite Meer zu blikken,
Wird den matten Geist erquikken,
Und die Brust von Angst befreyn."

Sie steigt den Felsen hinan, und verliert ihren Schleier."

Jezt tritt Kaliban auf, und nimmt den Faden des Gesanges. Das Staccato der begleitenden Instrumente giebt der Komposizion

dieser Stanze, die ohnehin mehr notirte Deklamazion, als Melodie hat, einen etwas rauhen und plumpen Anstrich, und beweißt, wie genau der Tonsezzer mit seinem Dichter die Einheit des Karakters Schritt vor Schritt zu beobachten verstand.

Da sich Kaliban unter den Bäumen dem Schlafe überläßt, tritt Prospero auf, voll banger Vorgefühle wegen des herannahenden Sturmes, voll ängstlicher Sorgen um Miranda, die er endlich auf dem Felsen entdekt. Der Gesang fängt mit einem Larghetto in Es an. Die ersten vier Zeilen:

„Welche Stille, welche Schwüle!
Welche bangen Vorgefühle!
Ausgerüstet zum Verderben,
Lauert dort ein Wolkenheer."

werden in dieser Tonart fortgeführt. Bei der Wiederholung der zwei leztern Zeilen aber aus der nachfolgenden:

Wie die Fluthen schon sich kräuseln!
Dumpfer schon die Wipfel säuseln!
Schwärzer sich die Klippen färben!"

nimmt die Modulazion mancherlei sehr frappante und passende Wendungen. Bei den Worten:

„Ach! wenn sie zu lange weilte!
Wenn der Sturmwind sie ereilte!“

fällt sie in die weiche Tonart F, wo zugleich die Gradazion der Leidenschaft durch die Verwechslung der Zeitmaaße sehr gut ausgedrükt, und der Natur der Gefühle vollkommen angemessen ist. Eben so zwekmäßig ist das Zeitmaaß bei der gleich darauf folgenden Stelle wieder mit einer gemäßigtern Bewegung verwechselt, wo es heißt:

„Seh ich recht? — mir deucht, sie klimme,
Hoch auf jenes Felsen Rükken.“

Nachdem Prospero seiner Miranda auf den Felsen nacheilte, erscheint der menschenfreundliche Silfe Ariel, der für jenen sich ganz aufopferte, auf einer Wolke. Das Selbstgefühl seiner Schwäche, die auf dem Schiffe befindlichen hilflosen Menschen von dem nahen Untergange zu retten, und sein Flehen für ihre Errettung zu dem Geist der Welten ist voll Pathos.

Unmittelbar auf diesen schönen Saz beginnt der Sturm. Kaliban erwacht darüber, und hält diese Empörung der Natur für einen Vorboten der nahen Ankunft seiner Mutter, und freut sich im Voraus seines Triumpfs.

Dieser Theil des Finals ist von vortrefflicher, erschütternder Wirkung, die Behandlung der Bässe meisterhaft, die Täuschungen bei einigen Schlußfällen sehr zwekmäßig, und die Mittelstimme mit vieler Einsicht gesezt.

Der zweite Akt unterscheidet sich von dem ersten, besonders dadurch, daß der Dichter in den Rollen des muntern Fabio, Oronzio und Steffano einige komische Szenen damit verwebt, und also dem Tonsezzer Gelegenheit giebt, sein Talent von einer neuen Seite glänzen zu lassen, den muntern Karakter des Fabio durch den musikalischen Ausdruk noch mehr zu erhöhen, und dem possirlichen Karakter des Küchen- und Kellermeisters dadurch mehr Schärfe zu geben.

Ueberhaupt wird hier ein Tonsezzer durch die mannigfaltige Entwikkelung der Karaktere weit mehr Schwierigkeiten finden, als in den beiden anden Akten, da sich in diesen so mancherlei Leidenschaften durchkreuzen, zu deren wahrem Ausdruk eben so viel Empfindung ist, als eine genaue Kenntniß, durch disjunktive Urtheile das Verhältniß der Theile zum Ganzen nach ästhetischen Prinzipien zu bestimmen, erfordert wird. Glüklich wußte Zumsteeg alle diese Schwierigkeiten zu besiegen.

Der erste Auftritt fängt mit einem Monolog des geretteten Fernando, — einem versifizirten Rezitativ an, das begleitend instrumentirt ist:

„Der du des Grabes offnem Schlunde
Mich wunderbar entrissest — ach verzeih! —
Erstikt von Thränen, stirbt auf meinem bebenden Munde
Des Herzens Dank. Zu frisch ist noch die Wunde;
Zu laut umstöhnt mich noch der Brüder Angstgeschrei.“

Die Musik wiederholt von dieser lezten Zeile an einzelne Gedanken aus dem Schlußchore des ersten Akts, als Reminiszensen des erlittenen Unglüks, von dem hier die Rede ist.

Bei dieser Wiederholung hat Zumsteeg eine Verwechslung der Instrumente vorgenommen, und die zweite Violine in die höhere Oktave gesezt, welche dort die erste Flöte hatte, wodurch dieser Gedanke einen um so herzdurchschneidendern Ausdruk erhält. Auch die kurzen Solostellen der Oboe sind von großer Wirkung.

Einen eben so zwekmäsigen Gebrauch von den Blasinstrumenten findet man auch in der folgenden Arie:

„Werd'

„Werd ich' des Daseyns Wonne schmecken."

In der bangen Ungewißheit, worin Fernando war, und die er auf eine so rührende Art in dieser Arie ausdrükt, erscheint Ariel unsichtbar und fällt mit folgenden Worten ein:

„Du wirst ein Herz entdekken,
Das dir entgegen wallt."

Fernando blikt hierauf mit frohem Erstaunen um, und fährt dann fort:

„Bote des Trostes! himmlischer Sänger!
Stille mein Sehnen! weile nicht länger
Zeige dich mir!"

Bei dieser Stelle veränderte Z. die Taktart und das Zeitmaaß. Eine Transizion von vier Takten eines Oboe-Solo ohne alle Begleitung vorgetragen, führt hierauf die Melodie mit der Singstimme unter der stillen Begleitung der Violinen durch die erste Zeile fort, und wiederholt am Schlusse der dritten und lezten Zeile die vier ersten Takte dieser Arie allein, wodurch die in den Worten enthaltene Empfindung erhöht und länger unterhalten wird.

Unmittelbar an diese Arie schließt sich das darauf folgende Duett zwischen Fernando und

Prospero aus c dur mit zwei obligaten Klarinetten und Fagotten:

„Ich zolle dir im Staube,
O Schuzgott meinen Dank!“

Der Gesang fängt ohne Ritornell an, welches hier auch ganz am unrechten Orte seyn würde, da die unerwartete Erscheinung eines ihm ähnlichen Wesens so schnelle Empfindungen der Freude in der Seele des verlassenen Fernando erregt haben muß, deren Aeußerung nicht die mindeste Verzögerung gestattet hätte, weil er im Wahne stand, daß die unsichtbare tröstende Stimme die Prosperos gewesen sey. Auch hier entdekt man Schönheiten, die den geübten Melothetén verrathen. Das Horazische: Ambitiosa recidet ornamenta scheint sich Zumsteeg in derselben zum vorzüglichsten Gesez gemacht zu haben, sogar findet sich darin nicht mehr als eine einzige Wiederholung, und zwar erst in den lezten Zeilen, wo der Gesang sich vereinigt.

Muntres Rondo der Miranda:

„Froher Sinn und Herzlichkeit
Lehren uns Empfindsamkeit
Einen Gast zu pflegen.“ rc.

Die erste Arie des fünften Auftritts (No. 12.) enthält eine sehr ernstliche Warnung, welche Prospero dem Fernando in Hinsicht auf seine Miranda giebt. Schon hatte jener Spuren bemerkt, daß diese das Feuer seiner Leidenschaften angefacht habe. Er sagt daher im ernsthaften Tone väterlichen Ansehens zu ihm.

„Fremdling höre
Meinen Willen, deine Pflicht!
Stör', o störe
Dieser Freistatt Ruhe nicht.
Ich bin Vater — und ich wache
Ueber meines Kindes Ehre.
Ich bin mächtig — und ich schwöre
Dem Verräther ewig Rache,
Der in ihr das Herz mir bricht."

Die Warnung dieses Protagonisten wußte Zumsteeg mit so kraftvollem Ausdrukke und mit einer solchen Stärke der Harmonie darzustellen, daß dadurch die schönste theatralische Wirkung hervorgebracht wird. Zu diesem Zwekke begleiten sie außer den gewöhnlichen Blasinstrumenten noch Trompeten und Pauken.

Jedes dieser Instrumente ist so in Anwendung gebracht, wie entweder die sanftere Ergie-

sung des väterlichen Herzens, oder die Sprache des männlichen Ernstes oder das Selbstgefühl eigener Macht und Würde, oder der Eindruk einer möglichen Verlezzung der Ehre seiner Miranda es nothwendig machte. Der herrschende Ton ist ganz leidenschaftlich und meisterhaft getroffen.

Die ersten zwei Zeilen dieser Arie sind in einem sehr pathetischen Adagio gesezt, das mit dem Ritornell nur aus sieben Takten besteht. Mit der dritten Zeile tritt ein schnelleres Zeitmaaß ein, und ein kurzes Solo der Oboe macht hier den Anfang. Die ganze Einrichtung dieser Begleitung giebt zugleich dem Inhalte der Worte mehr das Ansehen einer freundschaftlichen Bitte, als eines strengen Befehls, und hierzu trägt auch der Uebergang in die Dominante von A moll das seinige bei.

Nach dem Schlußfalle in der sechsten Zeile treten die Trompeten Soli ein, und erregen schon im voraus das Gefühl der Macht, auf welches sich Prospero beruft.

Welche Kraft liegt in der Stelle des raschen Uebergangs in As dur, welches Gefühl von Verachtung zugleich bei den Worten: „dem Verräther ewig Rache“ durch Zurückführung

der Modulazion in die Quinte von C moll und durch die fallenden Noten ausgedrükt, und wie voll hoher Bedeutung die betrügerischen Kadenzen gegen das Ende derselben! Dergleichen Stellen gehören unstreitig zu den schwerern Aufgaben der dramatischen Komposizion: denn in der Stimmung des Prospero liegt ein Schwanken von Zu- und Abneigung. Jene äussert sich zwischen seiner ihm bewußten Gegenwirkung und dem Eindrukke, den er durch Fernando's Betragen gegen Miranda empfangen hat, zwischen seiner Heftigkeit und Vorstellung einer möglichen Kränkung, diese zwischen seiner Vorstellung von Unrecht und seinen Begriffen von Recht, seinen Gefühlen von Ehre und seinem Verlangen nach ungestörter Ruhe und ländlicher Glükseligkeit.

Solche Stellen mit gutem Erfolg zu komponiren, mußte sie der Komponist freilich psichologisch zu zergliedern wissen.

Zur Vollendung dieses vortrefflichen Gemäldes wählte Zumsteeg bei der lezten Wiederholung der Worte: ich bin mächtig" ein schnelleres Tempo, wodurch die Gradazion des männlichen Ernstes noch fühlbarer gemacht wird, und die gedrohte Rache eine positivere Bestimmung erhält. Die Farbengebung geschieht hier

durch die Bässe; die bald mit der zweiten Violine, bald mit beiden zugleich im raschen Einklang gehen.

Das darauf folgende Duett zwischen Prospero und Fernando:

„Friedsam ruht vor deinen Blikken
Jenes Felsen grauer Rükken
Auf! berühr' ihn hast du Muth!"

wird von der vorhergehenden Arie nur durch einen kurzen Dialog geschieden, und ist sehr vermischter Empfindung.

Indem sich Fernando dem Felsen nähert, schwingt Prospero seinen Stab. Der Fels speit Flammen. Fernando fühlt anfangs bei dem Anblik Schauder und Entsezzen, nachher angenehmes Entzükken, als er bei den Worten Prosperos:

Wag's noch einmal hinzublikken!"

an der Stelle des Vulkans einen blühenden Rosenbusch erblikt.

Prospero.

„Sprich! was staunst du lächelnd an?"

Fernando.

Staunen wechselt mit Entzükken.
Sprich, wer tilgte den Vulkan?

Prospero.

Der hier strafen und beglükken,
Schaffen und vernichten kann.

Die sechste Szene beginnt mit einem Monolog Ariels. Er will dem Befehl Prospero's gemäß zwar für diejenigen sorgen, die sich aus dem Schiffbruch gerettet haben, aber er will sie auch erforschen. Darauf fällt er in die Arie ein:

„Ja, dem Heuchler keine Gnade!
Ihn entlarven, ihn beschämen,
Heißt der Tugend Sache rächen,
Und der Wahrheit Opfer weih'n.
Leichte Fehler, kleine Schwächen
Guter Menschen zu verzeih'n
Und auf zweifelhaftem Pfade
Mich Verlaßner anzunehmen,
Wankenden die Hand zu leihn —
Giebt die Simpathie mir ein.
Doch dem Heuchler keine Gnade." D. C.

So wie überhaupt Zumsteeg sich es zum Gesez gemacht hat mit dem melodischen Sazze, der ihm dem Karakter der Empfindung, die er ausdrükken wollte, am angemessesten schien, auch in den Mittelstimmen ähnliche Säzze anzubringen, die mit diesem Karakter tingirt sind: so findet man auch in dieser Arie durch die Behandlung der Flöten, von welchen sie begleitet wird, sehr deutliche Spuren, und der 13te und 14te, 18te und 19te Takt im Larghetto beweisen, daß er auch der Einheit seiner Gedanken durch verschiedene Modulazion größere Mannigfaltigkeit zu geben wisse, und der kleine kanonische Saz im 18ten und folgenden Takte konnte wahrlich an keinem schiklicheren Orte stehen, als nach den Worten: „giebt die Simpathie mir ein.“ Eine kleine, aber gewiß nicht unbemerkenswerthe Schönheit, deren Anwendung nicht die Sache eines jeden Tonsezzers ist.

Der achte Auftritt enthält ein Terzett im komischen Styl zwischen Fabio, Oronzio und Steffano. Es hat die volle Orchesterbegleitung mit Trompeten und Pauken. Sie singen es bei einem Schmause, den ihnen die Silfen bereitet hatten.

Fabio's Frohsinn und beherzter Muth beim Anblik der besezten Tafel, auf der andern Seite

aber die lächerliche Furchtsamkeit seiner Gesellschafter bei einer kaum zu überwindenden Lüsternheit nach den Schüsseln und Flaschen geben diesem Terzett einen sehr lebhaften Kontrast, der durch die Komposizion in ein so helles Licht gestellt ist, daß man wohl sieht, daß Zumsteeg auch im Studium der theatralischen Wirkung nicht Neuling ist.

Die Umkehrung des Fragakzents, der sich sonst gewöhnlich aufwärts bewegt, bei der Stelle: darf ich trauen? soll ichs wagen? führt auf die Verwirrung hin, in der sich Oronzio befindet, und die Zwischensäzze der Hoboen in abgestoßnen Achteln beleuchten diese Empfindung noch mehr. Eben so karrikaturmäßig ist der Saz: „nur der erste Schritt ist schwer" wo Sylbe vor Sylbe auf Achtelnoten kömmt, aber „schwer" einen halben Schlag, also den ganzen $\frac{2}{4}$ Takt und ein herübergebundenes Viertel aushält, und sein völliges Gewicht noch durch das plözliche Einfallen aller Instrumente und Trompeten und Pauken bekömmt.

Die folgende Romanze fängt gleich ohne Ritornell blos mit dem vorgeschlagenen Akkorde der kleinen Septima an, und gleich darauf im dritten Takte kömmt der Nonenakkord mit der kleinen Sexte vor. Dieses giebt der Melodie der

drei ersten Zeilen, welche in den drei folgenden Zeilen wiederholt wird, und die in Ansehung ihres affektvollen Ausdruks einerlei Inhalts mit jenen sind, im Voraus schon ein großes Interesse.

Fabio sagt vorher: „Mir war er mehr als Herr. Er war mir Freund." Und nun fährt er fort:

Ich sollte hier
Getrennt von dir,
O Freund, des Lebens Freuden schmekken?
Ich sollte hier
Die Arme dir
In träger Ruh entgegenstrekken?
Nein, fort von hier!
Zu dir! zu dir!
Müh' und Gefahr soll mich nicht schrekken
u. s. w.

Ganz der Gewohnheit entgegen, die diese Romanze in eine Molltonart geschrieben hätte, aber um desto richtiger behandelt sie Zumsteeg in Dur.

No. 17. Arie a Due zwischen Oronzio und Steffano.

Mögen unsre Weiber doch
Dort nach Willkühr hausen,
Wenn wir, frei vom Ehejoch,
Hier in Ruhe schmausen!
Lieber aber möchten wir,
Dort in Ruhe schmausen,
Und statt unsrer möchten hier
Unsre Weiber hausen!

Sowohl Empfindung als Metrum der Arie des Bettelmönchs aus der bekannten Gluckischen Oper: die Karavane, die durch Mozarts Variazionen so berühmt geworden: unser dummer Pöbel meint rc. scheint hier dem Dichter vorgeschwebt zu haben.

Unmittelbar an diese Arie schließt sich ein Terzett. Kaliban, der das Lied von ferne belauscht hat, tritt herzu, und faßt den Faden des Gesanges auf. Seine unvermuthete erste Erscheinung stört jene in ihrem Trinkgelage. Sie starren seine häßliche Figur mit großen Augen an.

Kaliban will sich sogleich mit ihnen auf einen vertraulichen Fuß sezzen, aber die Furcht, die sie unmöglich verbergen können, läßt es ihnen nicht zu, sich ihm zu nähern. Das ganze

Terzett ist voll lächerlicher Handlung, und der schnelle Uebergang von unbesorgtem Frohsinn zu einer kindischen Furcht, die Kaliban durch seine dumme Dreistigkeit ihnen zu benehmen sucht, geben dem Tonsezzer schon Gelegenheit genug zu zeigen, ob er im Stande sey, solche dichterische Stellen, die in ihrer Beschaffenheit so viel Belustigendes haben im Ganzen, und mit sinnlicher Klarheit zu fassen, sie lebhaft zu fühlen und darzustellen. Der Inhalt dieses Terzetts gehört zum Niedrigkomischen, zu dessen jovialischem Ausdrukke eine lebhafte und wirklich muthwillige Fantasie erfodert wird, die unstreitig in solchen Fällen einem Tonsezzer besser zu statten kömmt, als Regeln und Abstrakzionen.

Auffallend ist die Behandlung des plumpen dummen Lachens des Kaliban, gleich in den ersten Takten des Allegro vivace durch den Gebrauch des Choriambus (— ◡ ◡ —) und im 10ten und folgenden Takten des Pirrichius (◡ ◡) und Anapästs (◡ ◡ —).

Der zehente Auftritt schließt mit einem Rundgesang zwischen Kaliban, Oronzio und Steffano, in welchem die Ermordung Prosperos feierlich unter ihnen beschlossen wird. Die Melodie hat vom Anfang bis zu Ende das Pathetische eines Marsches. Die

Singstimmen werden auch blos von Oboen, Klarinetten, Waldhörnern und Fagotten begleitet, und die Violinstimmen treten nur bei dem kurzen Kor und am Schlusse mit ganzen Akkorden ein.

Das Quintett am Schlusse des eilften Auftritts, bei welchem neben den ebengenannten Personen auch Fabio und Ariel, lezterer unsichtbar, ihre Rollen haben, enthält die lächerliche Handlung, da Kaliban den schalkhaften Fabio für seine Nekkereien durch Bezauberung bestrafen will. Fabio läßt die Komödie gutwillig mit sich spielen, da er aber schlechterdings keine Wirkung von Zauberkraft an sich verspüren kann, reißt er sich endlich die Binde selbst wieder ab, fängt an lustig zu trallern, tanzt und schwenkt den Kaliban herum. Dieser fängt an sich vor Fabio zu fürchten, verkriecht sich hinter die andern, und glaubt, daß er durch seine Beschwörung, anstatt lahm und stumm, unsinnig geworden. Ariel läßt sich dabei nur durch nekkende Zwischenreden hören. Kaliban hält den Oronzio und Steffano für ihre Urheber, droht diesen auf eine pralerische Art, und diese werden dadurch immer furchtsamer. Diese Mischung von Verhältniß und Gegensaz, die in den Kombinazionen dieses Quintes verbunden sind, wußte Zumsteeg mit treffenden Zü-

gen zu malen. **Kalibans** stolzer Anspruch auf Ehrfurcht, wie gebieterisch gleich im Anfange und bei der ersten Wiederholung ausgedrükt; wie passend die Solostelle der Hörner auf die kriechende Antwort des **Oronzio** und **Steffano**: **wir ehren sie, wir beugen ihr das Knie**, angewendet, wie zwekmäßig zur Erhöhung des komischen Ausdruks, und zur Hervorbringung größeter Mannigfaltigkeit ist die Verwebung der vier Singstimmen vom 35sten Takte an; wie pikant die erste Violinbegleitung der Stelle:

Kaliban.

Wer spottet mein? Seyd ihr's?"

Oronzio und Steffano.

Ach nein! ach nein!

Eben so viel Wahrheit liegt in der harmonischen Behandlung folgender Worte:

Kaliban.

Ehrt meine Macht!
Jezt ist das Werk vollbracht! (Pause.)
Arm, Fuß, und Zunge
Sind ihm gelähmt.

Oronzio und Steffano.

Der arme Junge!
Wie er sich grämt!

Dieser Theil des fünfstimmigen Gesangs ist in A mol gesezt. Nach der Generalpause treten die Hörner Soli mit hoch und tief E in wenig Noten (halber Schlag, zwei Viertel und ein ganzer Takt) ein, die aber an dieser Stelle eine schauerliche Wirkung erregen, und bei dem Worte Zungen fallen schon die andern Stimmen ein, gleich als könnten sie ihr Schmerzgefühl über Fabios Schiksal nicht länger unterdrükken, und den ganzen schreklichen Ausspruch des Kaliban nicht anhören.

Ariels Worte zu Fabio:

„Hör' auf zu träumen!
Wie kannst du säumen,
Ihn zu beschämen?"

sind rezitativisch behandelt. Nach einem kurzen Ruhepunkt fängt das Vivace im $\frac{6}{8}$ Takt an. Die Oboe geht mit der Singstimme, die Violinen schlagen nur einzelne Akkorde dazu pizzicato an und bezeichnen mit den Hörnern blos die Momente des Takts. Dadurch erhält der Schluß dieses Quintetts ungemein viel Naivité.

Nach einem kurzen Dialog der Miranda beginnt im 13ten Auftritt der Final. Kaliban sieht sie mit Fernando Hand in Hand abgehen und stuzt. Die Zäsuren, die schon im

Ritornell und den ersten vier Zeilen des Gedichts, das ein anakreontisches Sylbenmaaß hat, beobachtet, sind auch hier vortrefflich angewendet.

Eben so angemessen der Natur der Sache ist der nachfolgende sillabische Gesang in kurzen Noten, in welchen Kaliban die Regungen seiner, durch das zärtliche Einverständniß Fernando's und Miranda's, aufgereizten Leidenschaft herauspoltert.

Nachdem er ins Gebüsch gekrochen, sie genauer zu belauschen, tritt Miranda's Vater auf. Schon alle Hoffnung die Liebenden hier zu finden aufgegeben, hört er sie hinter dem Theater singen:

„Ach was ist die Liebe
„Für ein süßes Ding!" —

Diese zärtliche Ergiesung wird nur von zwei Flöten in der höhern Oktave begleitet (A Dur).

Prospero erkennt hieraus die Nähe seiner Lieben und führt dann den Faden des Gesanges in gleicher Tonart und Bewegung fort:

Ha, gefunden! —

ruft er aus. Worauf der Doppelgesang Miranda's und Fernando's wieder einfällt. Prospero singt fort:

„Treu

„Treu verbunden
Wie es scheint" —

Nach einem kurzen Zwischensaz der Instrumente, der indessen eine schärfere Beobachtung vermuthen läßt, unterbrechen ihn die Liebenden aufs neue durch ihren Gesang. Prospero fährt nun wieder fort:

„Ja sie weilet
Um den Freund."

Abermals ein kleines Ritornell zum Merkmale stiller Wahrnehmungen, wovon das Resultat folgende Worte enthalten:

„Ja sie theilet
In der Unschuld
Stillen Würde,
Seine Bürde,
Seinen Schmerz
Und vertauschet
Herz um Herz."

Hier schließt die Melodie in E dur.

Kaliban strekt indeß den Kopf aus dem Busche, und läßt einige Worte fallen. Prospero darauf aufmerksam zieht sich zurük. Kaliban tritt nun hervor. Er stampft vor Eifer,

fersucht und Wuth über die Vertraulichkeit zwischen den Liebenden. Der Gesang nimmt hier eine raschere Bewegung, und die Stelle: wie sie scherzen ꝛc. wird nicht nur durch die blasenden Mittelstimmen, sondern noch mehr durch das ralentando sehr natürlich gemalt. Die Liebenden wiederholen ihren süßen Zweigesang noch zweimal, und verdoppeln dadurch die Wuth des Kaliban, der einen Entschluß zu ihrem Verderben faßt, und sich im Vorgefühl des Gelingens entfernt. Prospero erscheint wieder, und bald nach ihm kommen Miranda und Fernando. Sie singen nun den Gesang: Ach was ist die Liebe ꝛc. ganz aus.

So gut auch sonst die Poesie des Herrn Gotter seyn mag, so wird mir doch gewiß jeder unbefangene Aesthetiker — ja auch der Laye in der Wissenschaft von einiger Bildung und Geschmak zugeben, daß die Verse:

Ach was ist die Liebe
Für ein süßes Ding!!!

einen großen Grad von Gemeinheit verrathen, zumal wenn, wie hier, das „süße Ding“ erst dreimal von beiden Liebenden hinter den Kulissen — in der vertraulichen Zelle — gesungen, nun noch zum Ueberfluß, wenn sie herauskom-

men und des Lobens des süßen Dinges gar nicht satt werden können, es dem ehrsamen Publikum noch in drei Versen, deren jeder anfängt und schließt:

Ach was ist die Liebe
Für ein süßes Ding!!!!

also mit den dreimal hinter den Kulissen — neunmal — sage neunmal — (sonst waren aller guten Dinge nicht mehr als drei) anpreisen. Schon die Wiederholung erregt Ekel; und Dank sey es der reinen Kritik, die so lange geeifert hat, bis die von Italiens Opern als Erbsünde beibehaltenen ewigen Wiederholungen endlich einmal aus unsern Singspielen ausgetrieben wurden, und nun vollends die Wiederholung einer solchen Gemeinheit! und im Munde der reinen unschuldigen Miranda! auf deren Erziehung und Bildung der herzogliche Vater seine ganze einsame Lebenszeit auf der Insel verwendete, die er selbst sein unvergleichliches Mädchen nennt — muß sie Widerwillen erregen. Wenn auch Miranda ein Naturmädchen ist, so ist sie durch Bildung des Vaters veredelt, und eine solche Gemeinheit des Ausdruks dürfte ihr der Dichter nicht entschlüpfen lassen. Sie läßt sich auch mit der Zartheit ihres Karakters gar nicht zusammenreimen; die keine Bauerndirne (— denn das süße Ding ist auch, vermuthlich

zur Beförderung der moralischen Bildung der Landleute? ins Mildheimische Liederbuch — worin sich noch manches ejusdem argumenti, das manchmal noch schlimmer ist befindet — hineingeschlüpft —) ohne gewisse Nebenbegriffe beim Flachsrösten trallern würde. Und in dem Exemplare der Partitur, das mir vorliegt, das von dem des Kaßler Hoftheaters kopirt wurde, ist dieser Text auch durch Umarbeitung veredelt worden, die der keuschen Muse unsers edeln Zumsteegs und den Ohren gebildeter Zuhörer angemeßner ist. Ich sezze ihn des Vergleichs und auch der Benüzzung wegen hieher:

Miranda.

Liebe nimm die Weihe
Unsrer Herzen an.
Meine Seele hebet,
Sich auf ihrem Flügel;
Mein Seele schwebet
Neu von ihr belebet
Ueber Thal und Hügel,
Gleich dem Schmetterling.

a due { Liebe nimm die Weihe
Unsrer Herzen an.

Fernando.

Liebe nimm die Weihe
Unsrer Herzen an!
Laß uns muthig streben
Uns zum Ziel erheben
Winde Blumenketten
Sanft ums ernste Leben
Und das Weib voll Liebe
Schüzt der starke Mann!
Liebe nimm die Weihe
Unsrer Herzen an!

Beide.

Liebe nimm die Weihe
Unsrer Herzen an!
Dir, mit frommer Treue
Ewig hingegeben,
Laß uns durch das Leben,
Froh wie Kinder schweben!
Deine Fakkel streue
Licht auf unsre Bahn.
Liebe nimm die Weihe
Unsrer Herzen an!

Sie entdekken Prospero, ziehen sich schüchtern zurük, Prospero sagt ihnen, daß

sie, jedes von dem andern getrennt, die Nacht durchwachen müssen, und damit sie nicht einschlafen, giebt er jedem einen schwarzen Beutel mit Korallen, die sie zählen sollen:

Geheime Kräfte
Den Schlaf zu bannen
Liegt im Geschäfte
Von sichrer Wahl.
Hier sind Korallen —
Dem Sonnenstral
Beim Niederwallen,
Als Thau entfallen!
Im nächsten Thal!
Mir unverborgen
Ist ihre Zahl.
Ihr zählt bis Morgen,
In ernsten Sorgen
Die ganze Zahl.

Ein vierstimmiger Saz, (Miranda, Fernando, Prospero und Ariel, lezterer unsichtbar) von ungemeiner Fülle der Harmonie und Anmuth für das Gehör schließt den Akt.

Der dritte Aufzug beginnt mit einem Duett zwischen Miranda und Fernando.

Sie sind eben in der traurig langweiligen Beschäftigung begriffen, die Korallen zu zählen. — Schlaf, Liebe, Angst, Sehnsucht erschöpfen ihre Gefühle.

Das Duett geht aus A mol, und ist voll süßer Schwärmerei. Nach einem schwermüthigen Ritornell, fällt Miranda ein:

Traurige Korallen!
Zählen soll ich euch!
Doch wer zählt die Thränen
Die, vermischt mit euch,
In den Schoos mir fallen?

und nach doppeltem Ruhepunkte mit steigendem Affekt:

Traurige Korallen
Zählen soll ich euch!
Eins, zwei, drei,

und nach der Pause eines Taktes, während die Instrumente das Zählen ausdrükken:

Acht, neun, zehn.

Sie fährt leise fort zu zählen, während die Instrumente für sie auszusprechen scheinen.

Fernando.

Wer euch zählt, Korallen,
Zählt der Wüste Sand,

Ach, benezt von Thränen,
Läßt die matte Hand
Unbewußt euch fallen.
Wer euch zählt, Korallen
Zählt der Wüste Sand.
Eins, zwei, drei — acht, neun, zehn

Begleitung und Instrumentirung wie bei Miranda. Er fährt leise fort zu zählen. Beide sehen nach einander, und werden im Zählen irre:

Beide zusammen.

Halt! wo blieb ich stehn?
Schon ist mir's entfallen
Traurige Korallen
Acht — neun, zehn!

Sie fahren leise fort zu zählen. Miranda unterbricht das Schweigen zuerst:

Laute Seufzer wallen
Durch die öde Luft

Fernando.

Trauertöne schallen
Durch die öde Luft
Ach Miranda!

Miranda.

Ach Fernando!

Beide.

Horch { Fernando / Miranda } ruft!

Fernando.

Klagst du auch?

Miranda.

Ich klage!

Fernando.

Rufst du mir?

Miranda.

Ach nein!

Fernando.

Sanfter tönt die Klage,
Stimmt ein Herz mit ein.

Miranda.

Jedes von uns trage
Seinen Schmerz allein.

Fernando. Einsamkeit ist Pein!
Miranda. Einsam muß ich seyn!

Das Tempo, bis jezt Andantino $\frac{2}{4}$ verändert sich in Allegro $\frac{4}{4}$, die Musik nimmt mit einmal einen raschentschlossenen Gang an.

Fernando. (Kömmt schnell hervor, wirft sich ihr zu Füßen.)

Mag ichs büßen,
Mit dem Leben,
Dir zu Füßen
Sterb ich gern!

Miranda. (Steht erschrokken auf, und will entfliehen.)

Mit dem Leben
Werd' ich büßen;
Sieh mich beben!
Bleibe fern!

Gesang und Handlung von beiden Theilen sind gleichzeitig. Mit dem Schlusse der lezten Gesangnote blizt es. Der Donner rollt. Miranda flieht betäubt in die Zelle. Die Musik drükt den Donner aus, und kettet das Duett an die, welche die Pantomime begleitet.

Der Boden öffnet sich. Sikorax, ein schwarzer Schatten, in Dampf gehüllt, steigt hervor. Zu gleicher Zeit berstet und zerfällt Majas Grabmal. Maja, ein weißer Schatten, steigt herauf, Bliz und Donner von neuem. Sikorax fährt unter Flammen hinab. Maja steigt feierlich wieder in ihre Gruft. Statt des Grabmals steigt ein Palmbaum herauf.

Das Ritornell am Schlusse des Duetts macht aus A den Uebergang in C mol, in welchem ein malerisches Allegro vivace, das hauptsächlich auf theatralischen Effekt berechnet ist, die Pantomime begleitet. Die Bearbeitung entspricht nach ihrer ganzen Farbengebung nicht allein diesem, sondern auch der damit verbundenen pantomimischen Handlung auf eine ihrer Größe und Wichtigkeit angemessene Art. Daher der Lavastrom wilder Harmonien bei der schauerlichen Erscheinung der Sikorax und der Ausdruk hoher Empfindung, da wo Maja's Schatten mit flehender Geberde zum Himmel blikt im 43sten und folgenden Takten, welche eine rührende Solostelle der Oboe enthalten, und der sanfte Schluß an der Stelle, wo der Palmbaum emporsteigt, da ebenfalls die Oboe zum Theil ganz ohne Begleitung ist.

Bei den lezten Takten verwandelt sich das Theater. Prospero schläft auf einer Felsenbank, über ihm schwebt eine transparente Lufterscheinung, die eine Gruppe von Geistern und Silfen vorstellt. Ein Silfenkor erscheint. Es geht aus B dur, worin die Pantomime schloß. Alles vom Aufzuge an, bis zu Ende des folgenden Duetts hängt zusammen, und ist gewissermaßen nur ein Stück.

So kurz der Silfenkor ist (er besteht nur aus 18 Takten), so zwekmäßig ist die im 9ten

und folgenden Takten angebrachte Ausweichung der Singstimmen in D moll, indem durch sie noch ein gewisses Nachgefühl von der Erscheinung der rachedürstenden Sikorax erregt wird. Da dieser Kor, wie schon bemerkt mit dem folgenden Duett ohne Zwischendialog zusammenhängt, und die ersten Worte Prospero's bei seinem Erwachen über denselben die genaueste Beziehung haben, so ließ auch der scharfsinnige Tonsezzer diesen Gesang in der kleinen Septima der vorgegangenen Tonika eintreten, und widmete diesem ganzen Duette die verwandte Tonart Es dur. Schon in den ersten Zeilen derselben machen sich zwei Schönheiten bemerkbar. Die eine ist die Delikatesse in der Begleitung der Parthie Ariels, und die andere die rhetorische Figur im 16, 17, 20sten und folgenden Takte, die man in der Kunstsprache Dubitazion nennt, und die hier in die treffendste Anwendung gebracht wurde, da Prospero noch ganz ungewiß zu seyn scheint, ob er den Kor der Geister und die Lufterscheinungen der Silfen für Wirklichkeit oder täuschenden Traum halten soll. Die Begleitung der Flöten, Oboen, Hörner und Fagotte ohne Saiteninstrumente bei den Stanzen, die Ariel singt, scheint nicht blos gewählt zu seyn, um ihrem harmonischen Inhalte etwa nur einen willkührlichen Reiz von Mannigfaltigkeit dadurch ge-

ben zu wollen, sondern sie ist hier vielmehr wesentlich karakteristisch. Ariel will den bekümmerten Prospero durch die frohe Kunde von Maja's Sieg über Kalibans Mutter aufrichten, mithin seiner von den peinigendsten Sorgen beunruhigten Seele neue Ruhe einflößen, und wer fühlt es nicht selbst, daß in dieser Begleitung jener zärtlichtröstende Ausdruk liegt, welcher der Idee von freier Thätigkeit so schön entspricht, die Prospero durch die unerwartet schnelle Befreiung von seinem Kummer wieder erlangen soll, und wodurch bei einem nicht ganz gefühllosen Zuhörer eine Simpathie ähnlicher Empfindungen unwillkührlich erregt werden muß.

Die darauf folgende Arie des Fabio: Wären lüsterne Najaden rc. blos von den vier Saiteninstrumenten begleitet, ist demungeachtet mit so künstlichen Kombinazionen verbunden, daß dadurch nicht nur das Gehör auf eine angenehme Art befriedigt, sondern auch das intellektuelle Vergnügen befördert wird. Gleich darauf das rührende Duett des Wiederfindens zwischen Fabio und Fernando mit untermischtem Wechsel-Rezitative.

Nekkendes Duett zwischen Ariel und Kaliban blos durch gebrochene Akkorde einer

Guittarre begleitet. Der schalkhaft nekkende Ton in der Parthie Ariels ist vortrefflich, und wird bei den Worten:

„Sohn Kaliban!
Dein Reich fängt an!“

durch die daselbst angebrachten Fermaten und das piu lento in den beiden lezten Zeilen zur sprechenden Satire.

Der sechste Auftritt schließt mit einem Quartette von Kaliban, Oronzio, Steffano und in der Folge von Prospero, welchen jene ermorden wollen. Sie werden aber an der Ausführung durch Prosperos Zauberstab verhindert.

Prächtiger Gesang Ariels. Mit der dritten Zeile fällt der Kor ein. Oronzio und Steffano werden entzaubert. Kaliban stürzt sich unter Bliz und Donner verzweifelnd ins Meer.

Zärtlicher Wechselgesang zwischen Ariel, Miranda, Fernando, Fabio und Prospero. Lezterer ertheilt den Liebenden seinen Segen. Das Ganze hat die Form eines Rondo, und die Bewegung eines Andantino con tenerezza im $\frac{6}{8}$ Takt F dur. Unmittel-

bar an diesen Gesang schließt sich der Schiffer-kor in Begleitung einer Janitscharen-Musik mit allen dabei gewöhnlichen Blasinstrumenten, wodurch die Handlung sehr viel Feierlichkeit erhält. Auch die eingestreuten Pausen für die Singstimmen, zwischen welchen der durch sie hervorgebrachte Eindruk durch die Instrumentalmusik fortgesezt wird, tragen das ihrige zur Vollkommenheit dieses Kors bei.

Zur Abwechslung ist er durch ein Ritornell von 16 Takten aus A mol unterbrochen, das die Stelle eines Minore vertritt. Da hingegen, wo der zweite Kor auf dem Theater anfängt, tritt die volle Begleitung des Orchesters ein.

Die Wirkung dieses Kors ist vortrefflich wegen seiner edeln Einfachheit, die sich über das Ganze verbreitet, und des pünktlichsten Fleißes in den beiden äußersten Stimmen, und ungeachtet der fünfzehnstimmigen Begleitung eine so geschikte Vertheilung der Instrumente, daß die Wirkung eines jeden insbesondere dem Ohre fühlbar wird.

Nach kurzem Dialog tritt der lezte Final, aus F dur, ein. Der Hauptgedanke desselben ist sehr glüklich, und mit allem Reize der Harmonie ausgeführt.

In einem feierlichen Rezitative zerbricht Prospero seinen Zauberstab, dankt den Geistern für ihre treuen Dienste, und spricht sie frei. Die musikalische Ausarbeitung des rührenden Abschieds zwischen Prospero und Ariel und dem Geisterkore erschöpft jede Gefühlsdarstellung dieser Art in dem Grade, daß sie zu Thränen rühren kann.

Die Begleitung ist vom Anfange bis Ende nur unter blasende Instrumente vertheilt, und durch diese die feinste Abstufung bewirkt. In Ansehung der Kunstfertigkeit, die Harmonie und Melodie auf mehrere Art zu verwechseln, macht sich besonders die Stelle vom 32sten Takte an bemerkbar.

An diesen Kor von so großem ästhetischen Werthe schließt sich nun erst der eigentliche Schlußkor unter Begleitung des vollen Orchesters. Auch der lezte Federzug an diesem Werke zeugt von unermüdetem Fleiße des Tonsezzers, so gut wie sein erster. Unstreitig hat er sich durch diese dramatische Arbeit einen Rang unter den ersten Tonsezzern in diesem Fache erworben.

Das Pfauenfest.

Große Oper in 2 Akten. Poesie vom Hofrath F. A. L. Werthes in Stuttgard. (1800.) (Klavierauszug in Leipzig bei Breitkopf und Härtel 5 Rthlr.)

Man hat der Geisterinsel hie und da den Vorwurf gemacht, daß ihr Styl zu sehr in das Kirchliche hinüberbeuge. Zumsteeg, welcher diese Oper nach ihr schrieb, hatte jede kritische Erinnerung benuzt, und sie in einem leichtern, fließendern Styl gearbeitet. Vielleicht an keinem Werke sieht man es deutlicher, wie aufmerksam er gegen die Bemerkungen der Kritik war, als hier, auch fühlt man, daß er, durch die Komposizion der Geisterinsel mehr im Fache heimisch geworden, und sich mit mehr Gewandtheit zu nehmen weiß.

Diese Oper enthält einen Reichthum schöner und großer Ideen, eine Darstellung, die von dem feinsten ästhetischen Gefühl zeugt, und eine geschmakvolle Farbengebung durch Kombinazion und zauberische Wirkung der Oekonomie der Instrumente, Ueberall herrscht Plan, Ordnung, Geschmak, Reiz der Neuheit und strenge Regelmäßigkeit in der Schreibart, welche deutlich beweißt, daß Zumsteeg unter die wenigen

dramatischen Schriftsteller gehöre, die mit dem wahren Karakter des Operstyls nach seinen vielseitigen Objekten aufs vertrauteste bekannt sind.

Der Inhalt der Oper ist folgender:

Leonore von Wallis, Geliebte des Ritters Karados, hatte das Unglük durch Kabale und niedrige Verläumdung vom Hofe des Königs Arthur schimpflich verbannt zu werden. Karados selbst wußte man eine so widrige Meinung gegen sie einzuflößen, daß er bereits allen Ansprüchen auf ihre Person entsagt, und die empfindlichste Rache ihr geschworen hatte.

Leonore nimmt nun ihre Zuflucht zu der Wittwe eines Landmannes, bei welcher sie Wolle spinnt, womit ihr Schuzgeist, der sie als Pilger immer besuchte, sie reichlich versorgt.

Ob sie nun gleich dieser stille, ländliche und von allem Hofgeräusch entfernte Aufenthalt vor allen unmittelbaren Intriken desselben schüzte: so verfolgte sie dagegen in demselben die Rache ihrer Feindin, der Fee Morgane.

Durch eine lebhafte Erinnerung an ehemalige Höhe und Glükseligkeit soll die geächtete Leonore gekränkt werden.

Plözlich zaubert Morgane ein prachtvolles glänzendes Hoffest in ihre Nähe — zaubert jenen anmuthigen Lustwald vor ihren Gesichtskreis, in welchen sie an der Seite ihres Karados einst so manche selige Stunde genossen hatte — ja ihre magische Kunst führt sogar die täuschende Gestalt ihres Geliebten herbei: Lenore vernimmt aus seinem Munde Aeußerungen der Zärtlichkeit und Liebe, und schon ist sie im Begriffe sich dem süßen Fantom zu nähern, und ihrer Feindin dadurch den größten Triumf zu verschaffen, als sie ihr Schuzgeist sogleich bei der Hand faßt, und vom nahen Verderben rettet.

Aber nun wartet eine andere Demüthigung auf Leonoren. Sie soll wieder bei Hofe erscheinen, soll die beschämte Zeugin bei dem glänzenden Pfauenfeste seyn, das der königliche Hof dem Ritter Karados zu Ehren anstellen ließ. Dieser übernahm selbst mit dem Seneschall Queux den Auftrag, Leonoren aufzusuchen, und den Willen des Königs und der Königin ihr zu eröffnen.

Karados, bisher glühend von Rache, und schon voll heißer Erwartung auf die Stunde seines Siegs, wird nun auf einmal still und nachdenkend. Die Möglichkeit von Leono-

rens Unschuld drängt sich mit unwiderstehlicher Gewalt an sein Herz, und die Leidenschaft der Liebe gegen sie erwacht auf's neue in ihm. Arthur trägt ihm seine Nichte Bridomarte zur Gemalin an; Karados schlägt ihre Hand aus, und bemerkt den König, Leonore könnte vielleicht aus ungegründetem Argwohn auf eine so schimpfliche Art vom Hofe verbannt worden seyn.

Der König verspricht nun eine strenge Untersuchung hierüber anstellen zu lassen, und macht sich anheischig, zu der Verbindung des Ritters mit Leonoren seine Einwilligung zu geben, im Fall ihre Unschuld erwiesen würde.

Hierzu ereignet sich eine untrügliche Gelegenheit. Leonorens Schuzgeist erscheint in der Gestalt eines Harfners vor dem Könige und seinen Rittern.

Er zeigt einen Mantel vor, der die seltene Eigenschaft hat, nur derjenigen anzupassen, die ihrem Gebieter getreu wär; hingegen an der Taille einer verdächtigen Schönen in die Höhe zu fliegen.

Der König findet das Ansinnen des Harfners, einen öffentlichen Versuch mit dem ma-

gischen Talar zu machen, sehr belustigend, und will es unter der Bedingung auf eine Probe ankommen lassen, daß seine Gemalin Ginevra nicht in dieses kritische Spiel verflochten werde.

Indessen beginnt der feierliche Zug der Königin und ihres Hofstaats zum Pfauenfeste.

Bei ihrem Eintritt in die Versammlung der Ritter hält ihr der schalkhafte Harfner den Mantel hin, und da sie durch ihn auf die irrige Meinung gebracht wurde, als wäre derselbe ein Preiß der größten Schönheit: so fand sie ihrer Eitelkeit dadurch so sehr geschmeichelt, daß sie taub gegen alle Warnung ihres Gemals und der anwesenden Ritter sich den Mantel umwerfen ließ. Und siehe! plözlich flog er in die Höhe.

Beschämung, Grimm und verschlossener Neid folgten der deutlichern Belehrung.

Nun müssen auch ihre Hofdamen an die Reihe, und zum Erstaunen der Ritter zeigt an jeder derselben der fatale Mantel gleiche ärostatische Wirkung.

Wie? sollten sie nun so guthmüthig diese herbe Pille verschlukken? und eine so frivole Demüthigung auf sich allein liegen lassen?

Nein! selbst der Harfner will seine Versuche so lange fortgesezt wissen, bis sich etwann eine Würdige gefunden hat. Auf Befehl der Königin wird nun auch Lenore von Wallis herbeigerufen, um die Probe zu bestehen.

Mit aller Grazie der Unschuld erscheint sie. Die Erwartung der Ritter und Damen ist aufs Höchste gespannt.

Der Seneschall legt ihr den Mantel um, und siehe! er schmiegt sich um den schlanken Wuchs der schönen Walliserin, daß auch nicht ein Fältchen aus seiner Lage weicht.

Karados, entzükt über die Treue seiner Lenore fliegt nun in ihre Umarmung, und der Bund ihrer Liebe wird jezt von dem Könige selbst bestätigt.

Schon hatte sich ein Theil der Hofdamen heimlich hinweggeschlichen, und die Königin war eben im Begriff ihnen zu folgen, als sie der Harfner zurükhält, und seine Absicht, auch die Ritter wegen ihres unschiklichen Benehmens zur Strafe zu ziehn, ihr zu erkennen giebt. Er zieht ein Horn hervor, das mit Wein angefüllt werden soll, und die Eigenschaft hat, daß es nur von demjenigen unverschüttet zum Munde geführt werden kann, den sein Herz

von jedem Vorwurfe verbotener Gallanterie freispricht. Sogleich müssen die abwesenden Hofdamen wieder in den Saal gerufen werden.

Jede Dame reicht ihrem Gebieter das Horn, und jede, selbst die Königin erhält volle Genugthuung. Nur Karados besteht die Probe mit voller Ritterehre, und schlürft den Becher auf das Wohl seiner Immertreuen bis auf den lezten Tropfen aus. Allgemeiner Jubel beschließt die Handlung.

Schon das macht Zumsteeg in dieser Oper heimischer, da der Plan aus einer Welt genommen ist, der er schon früher angehörte, und in der er mit eigner Lust lebte und webte — in der der Romanze und des Ritterthums.

Der altenglische Stoff und das Romantische der alten Ritterwelt ist in diesem Singspiele mit so viel Lebendigkeit und Fülle ausgesprochen, daß gleich die energische Ouverture mit den ersten Noten den Hörer wie mit Zaubergewalt in die Vorzeit zurükreißt.

Sie beginnt mit einem feierlichen ins Lugubre neigenden Adagio von zwölf Takten aus C moll. Die ersten Unisono mit abwechselndem Piano und Forte, das schwach markirte erste Achtel C abgestoßen, das folgende G ein kräf-

tiger halber Schlag, nun das hohe Es und d schwach abgestoßen, worauf das g wieder Forte einfällt, und nun im Unisono durch alle Oktaven sanft gezogen: f, es, h, c, g, zu as, einem halben Schlage mit dem Ruhepunkte und Forte. Den andern halben Takt füllt ebenfalls ein Ruhepunkt über einer Windpause. Das Gemüth soll sich, gepakt von den ersten Schauertönen, hier einen Augenblik erholen. Nun folgt ganz unerwartet eine sanfte lugubre Melodie von 5 Takten, die im sechsten und siebenten mit ganz kurzen Solosäzzen auf eine schauerlich donnernde Fermate in der Dominante g mit allen Instrumenten, unter denen das tiefe g der Trompeten und der Donnerwirbel der Pauke fürchterlich ans Herz schlägt, hinleiten. — Ruhepunkt auf der lezten Viertelpause, in der man etwas Großes erwartet. Allein wider Vermuthen beginnen die Saiteninstrumente ein tändelndes Allegro in C dur $\frac{2}{4}$ Takt, von sechs Takten piano, das die muntern Tänze eines königlichen Festes anzeigt, aber mit dem siebenten sezt das volle Orchester stürmend aber prächtig ein. Glüklich ist gleich im zweiten Takte des eben eingetretenen Tutti die Verwechslung mit A mol und wieder E dur, überhaupt das schnelle Moduliren in der ganzen Ouverture, die dadurch eine ganz eigenthümliche karakteristische Bestimmtheit des Zeitalters annimmt, in dem das Stük spielt,

und in starken Tönen die Worte der Kraftsprache jenes Zeitalters redet. Das Abwechseln des tändelnden Thema mit den Orchesterstimmen ist ein treffendes Bild der wechselnden Gefühle, die das ganze Stük durch die handelnden Personen, wie die Zuhörer ergreifen und durchfluthen werden, und die wahrhaft aforistische Manier, das frappante Wechseln der verschiedenartigsten Säzze reißt um so schneller die Aufmerksamkeit mit sich fort, die in ewiger Spannung, den Tonkünstler verfolgend, noch ehe sie's vermuthete und wünschte, schon den Vorhang auffliegen sieht.

Der Schuzgeist in Pilgerkleidung tröstet Lenoren, die spinnt und mit Thränen ihren Faden nezt, in einer Ariette (Andantino, Es dur $\frac{2}{4}$) die bei vieler Gefälligkeit dennoch männlichen Ernst und zuversichtlichen Trost behauptet:

Rinne, Thräne, rinne
Bald wird Freud' aus Leid,
Spinne Lenore, spinne,
Du spinnst dein Ehrenkleid.

Rose faßt in der zweiten Nummer diese Trostworte auf, und singt sie Lenoren mit derselben Melodie vor, nur in der gefälligern muntern Tonart B dur. Die gebeugte Lenore giebt wenig auf diesen Trost, und es entsteht daher

der widersprechende Zweigesang, wo Lenore, während Rose die Worte des Schuzgeistes wiederholt, dieselben verwandelt:

Rinne, Thräne, rinne
Nie wird Freud' aus Leid
Spinne Lenore, spinne!
Du spinnst dein Todtenkleid.

No. 3 auffordernder Gesang (Allegro, F dur $\frac{6}{8}$) in dem die Königin, der König, der Seneschall und seine Gemalin Lenoren in einem Lustwalde, der um ihre Hütte gezaubert ist, zu sich rufen, aber Lenore weigert sich, obwohl sie noch nicht weis, daß diese Personen, und das ganze glänzende Fest, nur Fantome, nur Gaukelspiel ihrer Feindin der Fee Morgane sind. Die Abwechslungen der beiden Soprane mit den Bässen, in den Anfangsworten: „Komm! komm!" machen einen wahrhaft zauberischen Effekt, und das Zusammentreten, bei den Worten: Komm in unsre frohen Kreise! hat so viel Schmeichelndes. Tonart, Zeitmaaß, Taktart und die verdoppelten Terzen, in denen Soprane und Bässe zusammen gehen, vereinigen sich zum schönsten Totaleindruk. Lenorens Weigern ist sehr gut in ihren anhaltenden Noten, durch die der Fluß der Melodie verzögert wird, angedeutet.

Schön gemalt ist die Stelle: Dir rufen Feste, Spiele, Bälle. Dieses Stük ist sehr lang, und der Komponist hat eben durch die Wiederholungen, die aber immer in schönster Abwechslung gegen einander gehalten werden, das lange aber gleichwohl vergebne Zureden mit vieler Wahrheit vorgestellt.

No. 4. Schmeichelndes Larghetto von Blasinstrumenten (B dur $\frac{3}{4}$) hinter dem Theater von 17 Takten. Bei dem Ruhepunkte, nach dem 10ten Takte, spricht Lenore unter der Musik, der sie gelauscht hatte: „Was hör ich? was für herzschmelzende Töne?" und fällt, nachdem die Harmonie auf dem Theater noch sieben Takte fortgedauert, in Begleitung des Orchesters in ein kurzes Rezitativ, das dann noch einigemal von den schmelzendsten Harmonien hinter der Bühne unterbrochen wird.

No. 5. Zärtliche Arie, die dann weiterhin als Duett ausgeführt ist, aus A dur von äusserst sangbarer Melodie, voll der zärtlichsten Gefühle und sanft dahin gleitend:

„O! süßer Einklang gleichgestimmter Seelen!
Nur Liebe athmend ich und er!

So weit konnte Lenore ruhig den Harmonien nachsprechen, die noch in ihrer Seele tönten. —

Wie psichologisch richtig! — Wir sprechen nach einer Musik, die uns besonders entzükt hat, noch eine Weile darnach in demselben Zeitmaaße fort; unsre Seele ist noch von den Harmonien gefangen, noch in sie verwebt, noch eins mit dem Vernommenen. Das aber nun, wie hier einen neuen Gedanken erzeugt, denn bei der Vorstellung „ich und er!" bei dem Gedanken an den Geliebten, flammt ihre ganze Seele in einem Allegro vivace auf, ihr Blut wallt heftiger, ihre Nerven beben. Alles wird Leben und Beweglichkeit in ihr. Sehr glüklich ist dieses durch den Instrumentalsaz ausgedrükt, der 7 Takte vorherspielt, ehe die Singstimme einfällt. Ebenfalls sehr wahr! Jeder andere gewöhnliche Komponist hätte die Singstimme gleich mit einfallen lassen. Allein dieses Ritornell von 7 Takten ist sehr richtig. Es malt die Gefühle, die Lenoren ergreifen; aber eben im Ergriffenwerden kann sie nicht gleich davon sprechen, erst nach der Bewegung bricht sie in die abgebrochenen Apostrofen, immer wieder von kurzen Instrumentalsäzzen unterbrochen, in denen sie der vollen Brust Luft machen will, aus:

„O Seligkeit! o Wonne! Worte fehlen!
Elysium! beglükst du mehr?"

Unnachahmlich schön ist die Stelle des 32sten, 33sten und 34sten Takte; wo sie von zu vielem

Entzükken überfällt, erschöpft in den Worten hinzusterben scheint „o Seligkeit! o | Won-| ne! 𝄐 |. Sie möchte ihre Gefühle in Worte fassen, doch sie vermag es nicht, und wiederholt nur in abgebrochenen Noten, als versezte ihr das Wallen des Busens voll überströmenden Gefühls den Odem zu melodischern Tönen: „Worte fehlen! — Worte fehlen! und nun nach vier Takten Pause, während die Instrumente ihr lebhaftes Gefühl ausgedrükt haben, faßt sie alles in einem erschöpfenden allgemeinen Ausdruk der Versinnlichung, — vom Komponisten wie Rezitativ behandelt — „Elisium! beglükst du mehr?“ — Jezt hat sich der erste Sturm des Entzükkens gelegt, und ihre Seele faßt die erste sanfte Melodie des sangbaren, einfachen Andantino auf, aus dem sich ihre entzükkende Trunkenheit bildete. Gleich nach dem vierten Takte wird sie überrascht, da sie ihren Gesang: „o süßer Einklang gleichgestimmter Seelen“ von einer Stimme begleitet hört. Sie fragt, rezitirend: Wie? was? wer singt dazu? Da niemand antwortet fährt sie fort:

Nur Liebe athmend ich und er.

Mit einemmale erkennt sie in der Stimme, die auch diesen Vers begleitet, die ihres Geliebten, und ruft, mit steigendem Affekt der Freude und

Verwunderung „Karados, Karados singt dazu! Der steigende Affekt ist durch das Aufschlagen in die höhere Oktave, beim Wiederholen des Namens Karados, ganz der Natur des Akzents, des frohen Erstaunens nach gebildet.

Eben wie vorher tritt jezt das rasche Allegro wieder ein mit dem Ritornell von 7 Takten, denn es waltet das nämliche Seelenverhältniß. Jezt wechselt die Tenorstimme mit dem Sopran, und nimmt ihr die Sázze ab. Am Ende, wo sich durch dieses wechselseitige Vernehmen der geliebten Töne das Gefühl immer mehr belebt und entzündet hat, geht das Tempo in Allegro vivace mit vermehrter Beweglichkeit der Instrumentazion über, und die Singstimmen gehen nun mit einander — nur daß der Tenor begleitet (a Due) — Die Liebenden sind nur eines im andern sich bewußt.

No. 6. Arie, in der Karados Leonoren beredet, sich der Liebe zu überlassen. Tändelndes Allegretto in E. dur.

No. 7. Duett aus E la Fa zwischen Leonore und Karados. Sie sucht ihn von ihrer Unschuld zu überzeugen. Er selbst bittet ihr den falschen Wahn ab, und schon ist sie auf

dem Punkte, sich ihm nach einigem Kampfe mit sich selbst zu nähern, was die sechs Takte stringendo ausdrükken, welche zugleich den Uebergang zu dem anschließenden Maestoso bilden. Mit dessen Eintritt unter Donner und Bliz erscheint der Schuzgeist, faßt Lenoren bei der Hand, und zieht sie zurük. Er vernichtet den Zauber:

Fahrt hin wie Nebeldünste!
Versinkt in finstre Nacht,
Fahrt in die Hölle, Larvenkünste!
Der Unschuld Schuzgott wacht.

Die Melodie kräftig fest gehalten voll Würde und Größe und Gefühl der Uebermacht der guten Sache. Die Instrumentazion malt in wilden tremolirenden Noten die vernichtende Windsbraut, die die Nebelfantome zerreißt, (c dur) in den lezten vier Takten läßt das wilde Toben nach. Die Larven sind besiegt, verschwunden, und unter feierlich langsamer Begleitung singt der Schuzgeist triumphirend: Der Unschuld Schuzgott wacht!

No. 8. Der Final des ersten Akts beginnt mit einem marschmäßigen Andante ($\frac{2}{4}$ c dur). Die Trompeten fangen an. Mit dem dritten Takte sezzen die Saiteninstrumente ein, und führen den Saz der ersten zwei Takte fort.

Karados mit dem Seneschall und Gefolge kommen. Nicht ohne bittre Ironie fängt Karados an:

Wir sind, wir sind am Ziele!
Hier ist das Kleinod, hier!

Die Begleitung ist dieselbe der Blasinstrumente, wie am Anfange des Ritornells. Der Seneschall, der sich gleich in den ersten Takten seines Gesangs als Spaßmacher des Stüks ankündigt, nimmt die zwei folgenden Verse auf, und sagt in alter spaßhafter Manier, mit der ziemlich verbrauchten Allegorie, die das Mädchen als Wild und den nach ihr gehenden Jüngling als Jäger darstellt, und die ganz den alten Hofmann bezeichnet, der im Mädchenaufspüren eine gewisse Gewandheit hatte, und sich auf dergleichen Ritterabentheuer gut versteht, als alter Praktikus:

„Die Jäger stehn am Ziele
Das junge Reh liegt hier."

Von weiser Ueberlegung zeugt die Modulazion in A moll, die aber gleich nach dem zweiten Takte in g dur umlenkt. Der Tonsezzer bezeichnet hiermit das Schwankende im Karakter des alten spaßhaften Hofmanns, und zugleich die kalte Ironie, während Karados mehr mit entflammter Bitterkeit sprach; auch die Instrumen-

mentazion besonders die ruhige und gewöhnliche Bewegung der zweiten Violine in gleichen Sechzehntheilsfiguren. Es ist nicht das erstemal daß der alte Damenknecht und Vertraute der Liebesgeheimnisse des Königs sich auf solchen Wegen findet, irgend ein Mädchen auszuwittern. Rose fragt mit verstellter Unbefangenheit:

Was suchet ihr bei mir?

Die schnelle und punktirte Sechzehntheilbewegung der Instrumente in den drei folgenden Takten verrathen ihre Angst, ohne aus der allgemeinen Form des Sazzes zu weichen, dem wir sie vielmehr auf den ersten Blik gleichförmig finden.

Jezt fallen die Ritter ein, die bestimmt wissen, daß sie hier ist: „Lenoren suchen wir!“ Die Bewegung der Begleitung nimmt hier einen festen Gang in punktirten Achteln, (marschmäßig) doch nur von der Länge eines Taktes — die Ritter machen nicht viel Umstände.

Rose, durch das kurze und bestimmte Andonnern der Ritter ausser Fassung gebracht, antwortet zitternd und monolonisch plappernd in Sechzehntheilen:

Lenoren giebt es viele
Welch' eine suchet ihr?

Sehr artig, daß die Instrumente, welche die Worte der Ritter:

„Lenoren suchen wir.“

so kräftig begleiteten, nun bei dem ängstlichen Plappern Rosens mit einemmale verstummen, und den zweiten Takt nur in zwei abgestoßenen Achteln ganz schwach begleiten, als wenn sie sich nicht mitzusprechen trauten.

Der Seneschall fällt ihr aufgebracht in die Rede:

Lenore von Wallis ist hier!

Jezt fällt Karados mit ein, und beide singen mit Begleitung der Instrumente, die mit ihren Stimmen gehen:

Und diese suchen wir.

Noch einmal verläugnet sie Rose: Ihr seht, sie ist nicht hier! Der Seneschall und Karados fragen abwechselnd „nicht hier? Rose antwortet eben so kurz: Nicht hier.

Nun wird der Wortwechsel heftiger. Die Violinen reißen in auf- und absteigenden 32theil-laufern durch, Bratschen und Bässe tremoliren, erstere in 32, leztere in 16theilen. Die Singstimmen schwazzend Sylbe auf Sechzehntheil:

„Wir wissen, sie ist hier“

Rose.

Ihr seht, sie ist nicht hier!

Karados. }
Seneschall. } Wir wissen, sie ist hier!

Rose.

Ihr seht, sie ist nicht hier.

Karados.

Herr Seneschall! ruft ihr!

Sanft tändelndes Allegretto $\frac{3}{4}$ nicht ohne Leichtfertigkeit und Ironie, die immer zunimmt und in Bitterkeit übergehen würde, wenn der komische Seneschall im Ernste bitter werden könnte, der bei sich seinen Reden überhaupt weit weniger denkt, als er sagt:

Lenore! der Lenoren gepriesne Kron' und Zier

Dein Einziger — nekkend genug, daß der Komponist dieses „dein Einziger" dreimal wiederholt — ist hier!

Schmerzliche Erinnerungen blizzen jezt in Karados auf:

„O! Name, den du mir, Treulose gabst!
Mir Thoren, Betrognen glaubt ich dir."

Der Gang der Begleitung nimmt hier eine andre Farbe an, wird stokkender, wilder. Nur da

wo der Seneschall den Fluß von Karados Reden und Empfindungen zum zweitenmale unterbricht, taucht die launige Bewegung der Begleitung noch einmal auf, versinkt aber bald wieder, während Karados fortfährt, seinen Empfindungen Luft zu machen, in ernste, kurz abgebrochene Noten, welche sehr schön die Festigkeit des Karakters des Karados in kräftigen Akkorden andeuten.

Ich | hielt, was ich ge | schworen treu | hieng mein Herz auf das Wort „Herz" ein Halter von vier Takten. Der erste ganz ohne Begleitung. Beim folgenden treten die Instrumente, die Geigen, die Akkorde in Achteln mit der Vorstechpause angebend, ein. Der Seneschall sieht seine Mühe unbelohnt. Etwas unwillig:

Ich rufe tauben Ohren
Ihr Ritter rufet ihr!

Mit bebender Stimme ruft jezt Karados selbst.

Lenore tritt auf. Ein Vivace (4/4) begleitet ihr unbefangenes Erscheinen, das sich bald in Staunen verwandelt:

Wie? ruft ihr?

vom Ton ihrer Stimme erschüttert, von wechselnden Gefühlen durchströmt, beginnt Karados unter einem stürmenden Allegro (F dur $\frac{4}{4}$)

Mein Busen ist zerrissen
Von Lieb' und Rachbegier.

Der Seneschall parodirt die Stelle augenbliklich:

O süßer Angelbissen!
Das Fischlein schnappt nach dir.

Trokken und fest fragt Lenore in fast unbeweglicher Melodie, von Viertelnoten und halben Schlägen:

„Und darf Lenore wissen,
Was man verlangt von ihr.

Karados und der Seneschall paradiren sie in derselben Notenbewegung:

Sie soll sich schnell entschließen
Mit uns zu ziehn von hier.

Abwechselndes Fragen und Antworten: Mit Euch? „mit uns!" wohin? „nach Hof" wofür?

Karados bei alle seinem Zorne hat doch nicht das Herz es ihr selbst zu sagen, und bit-

tet den Seneschall: Ich kann nicht. Sagt es ihr.

Der Seneschall schikte sich auch dazu an in einem sanften Andantino ($\frac{6}{8}$ F dur) etwas ironisch zeremoniös.

So höre, holdselige, süße Lenore,
Wenn morgen mit rosigen Fingern Aurore.

Hier unterbricht ihn Lenore in schnellen Noten und ununterbrochen, ohne melodische Begleitung, blos von dem Akkord in einer haltenden Taktnote gestüzt:

O laßt Auroren in Ruh
Und redet gradezu.

Aber der Seneschall faßt seine zärtliche Schäfermelodie wieder auf:

„Das morgende Pfauenfest wird sich erneuern,
Die Siege des tapfern Karados zu feiern."

Lenore.

Wohl wäre die Wollenspinnerin
Zum Glanze des Festes ein hoher Gewinn!

Seneschall.

Zugleich wird dem Ritter die lieblichste Braut
Im Beiseyn des Königs und Hofes getraut.

Das hatte sie doch nicht erwartet. — Pause von drei Takten, in der die Instrumente ihr Erschrekken, ihre Fassungslosigkeit ausdrükken. Dann fragt sie, mit Bitterkeit und ohne alle Begleitung rezitirend, in einem abwärts gehenden Fragakzente, als erstürb ihr vor Verdruß der Ton, den sie nicht zu halten vermag, auf der Zunge:

Mich wollt ihr als Zeugin?
Herr Ritter ich bin eure gehorsame Dienerin.

und nun bereitet sich eine interessante Szene. Ein Allegro Vivace aus B dur $\frac{4}{4}$ malt ein herannahendes Gewitter, und in den Gemüthern der Handelnden stürmt es eben so schreklich.

Seneschall.

Schon treiben die Wolken, schon tobt das Gewitter.

Karabos. (leise zum Seneschall.)

Sie bebt, sie erstarrt, sie wird blaß und roth.

Lenore.

Es ist zu grausam, es ist zu bitter.

Rose.

Es ist unedel für einen Ritter.

Karados und Seneschall.

Es ist des Königs Gebot.

Lenore.

O warum bin ich nicht todt?

Nach einigem Wortwechsel zieht jezt der Seneschall die schriftliche Ladung des Königs hervor, unter den ersten zwei Takten eines Mästoso $\frac{2}{4}$, und liest mit ironischen Unterbrechungen:

„Dem Ritter Karados" (ironisch fragend)
Kennt ihr ihn?
Er kennt die treue Walliserin.
„Und dem Seneschall von Queux"
(ironisch zu Lenoren) Eurem demüthigen Diener —
„Ertheilen wir Befehl, ohne Verweilen
„Mit Lenoren von Wallis"

(Rose und Lenore unterbrechen ihn mit dem Schrekkensausruf o weh! der hier den Endreim auf den Seneschall von Queux abgeben muß.)

„an unsern Hof zu eilen."
Unterschrieben, seht nur hin,
Der König und die Königin.

Jezt tritt ein Presto in C dur ein. Der Se-

neschall beobachtet während der ersten Takte Le-noren, und sagt jezt wirklich mit Hohn:

Lache! Lache! Sport und Scherz!

Vortrefflich ist das harmoniereiche Tutti dieses Sazzes:

Banges Dunkel dekt die Erde
Die Wellen wogen auf und ab.

Die Instrumentazion malt in starren halben Schlägen zwischen Viertelnoten in düstern Harmonien das Dunkel der ersten Zeile, und bei „die Wellen wogen auf und ab in bewegenden Achtelfiguren das Brausen der Wellen und moduliren in Es um den Donner zu malen, nach vier Takten in der frischen Tonart mit schreklichem Unisono: Die Donner rasseln, bei den Worten: „Es prasseln die Blizze" sieht man sie in den abgestoßenen Achtelfiguren herabfahren.

Blaß bebt die Hirtin auf vom stillen Sizze
Der lang ihr Trost und Ruhe gab.

Auf diesen Sturm ein Adagio $\frac{3}{4}$ in der stumpfen Tonart as dur:

Da starrt sie leblos bei der Heerde
Die Liebe weint am frühen Grab.

Bald abwechselnd mit den Sopranen, Baß und Tenor, bald zusammen vierstimmig gesungen.

Und nun der wilde leidenschaftliche tobende Schlußsaz (Presto c dur):

Und mit frohlokkender Geberde
Sehn Hohn und Rache stolz herab.

Ein wahres Meisterstük des Komponisten von tiefer Gelehrsamkeit, und dabei außerordentlichem Effekt. Es fällt an und erschüttert den Hörer bis aufs Mark, wie wenn Bliz und Donnerschlag mit einemmal vor ihm niederfallen. Man fühlt, daß Zumsteeg in ihm dem bekannten Schlußkore des ersten Akts des D. giovanni von Mozart glüklich nachzufliegen suchte: Trema, trema scelerato.

Der zweite Akt beginnt mit einer großen Arie der Lenore, in der sie ihr unglükliches Loos beklagt, den Tod sich wünscht. Sie ist eines der vollendetsten musikalischen Seelengemälde. Das Ritornell ein Allegro von 28 Takten, welche zugleich als Einleitung des zweiten Aufzugs dienen kann ($\frac{4}{4}$ E moll) fängt mit Rüknoten der Violinen in der Dominante an, und einen Takt darauf treten die Bässe Fortissimo mit der ganzen Schlagnote c ein, was zu dem obern h das noch in diesen Takt herüberrükt, ein erschütterndes Zusammentreffen bewirkt. Dieses dissonirende Treiben und Toben bezeichnet die Gemüthsunruhe, die sich endlich

in den lezten fünf Takten von halben und ganzen Noten in verzweifelnde Resignazion auflöst; und nun tritt die Singstimme — nicht wie das Ritornell zu erwarten berechtigte, in eine Bravourarie — sondern in ein schmelzendes Adagio (E dur $\frac{3}{4}$) ein.

So fahre hin, des Himmels lezte Gabe
Eitle Hoffnung fahre hin!

Kurzer Solosaz von zwei Takten der in E moll leitet. Aber frappant ist nun im folgenden Takte, wo die Singstimme in E hält, die untergelegte Harmonie der Begleitung von C dur, wodurch die Tonika zur großen Terz wird.

„Elend ist mein Loos!"

Schaurig ergreifend, wie der Sinn der Worte ist die ebenbemerkte Begleitung und hier allmächtig pakkend:

„Elend das ich nicht verschuldet habe,"

Bei dieser Repetizion geht die Begleitung gleichen Schrittes mit der Melodie in E moll, verhallt aber auf der Quinte der Dominante h. Gleich im folgenden Takte wechselt die große Terz wieder mit der kleinen, worauf die Singstimme die beiden ersten Verse wieder aufholt.

Ein Allegro agitato in E mol $\frac{4}{4}$ malt die wiederkehrenden Kämpfe des Gemüths. Es ist

auf geschikte Mimik der Darstellerin vorzüglich berechnet. — (Ueberhaupt muß Lenore eine gute Schauspielerin und keine gewöhnliche Operistin seyn.) Nach 18 Takten fällt die Singstimme ein, und nun wird es erst eine — wie wohl sehr moderne — Bravourarie.

„Alle Leiden stürmen auf mich los!
Wehe! weh mir Armen!
Mutter Erde hab Erbarmen
Nimm mich auf in deinen Schooß!"

Die folgende Arie des Seneschall — Allegro vivace Es dur $\frac{4}{4}$ — „Seht, wenn unter dem Geflügel rc. ist äußerst komisch und voll muthwilliger Laune, die sich in der Nachahmung des Pfauengeschreis „Pfau! Pfau! (c, es, 𝄐 es, g, 𝄐) beinahe überspringt.

No. 3. Große Arie des Karados (Larghetto, c dur $\frac{4}{4}$) in welcher er das unglükliche Loos des Kriegers schildert:

Mit Wehmuth legt in stiller Heimath Schoos
Der Krieger seine Waffen nieder
Die Ströme Blut, die er vergoß,
Vergießt sein wundes Herz jezt wieder.

Uebergang einer wilden malenden Begleitung in Es dur zu den Worten:

Noch sieht er schaudernd Brüder
Von Brüderhänden fallen;
Noch hört er banges Angstgeschrei
In seiner Seele wiederhallen
Mit fremden flieh'n auch seine Freuden
Für jedes Glük des Lebens ist er todt. —

Jezt ertönt in einem Allegro vivace der kriegerische Aufruf der Allarm-Trompete 4 Takte Solo, dann mit einfallender Sekondtrompete und andern Instrumenten, kurzes Rezitativ:

Doch hört! die Kriegstrompeten schallen;

Wiederholtes Solo der Allarm-Trompete:

Er rafft sich muthvoll auf und sucht aufs neu
Der Völker und sein eignes Leiden:
Die Ehre folgt dem höheren Gebot.

Allegretto $\frac{3}{4}$

Die Liebe folgt nur den süßeren Tönen
Herzinniger Neigung, entzükkendes Sehnen
Ist ihr willkommenes Aufgebot.

No. 4. und 5. Melodische Arien des Schuzgeists, der als Harfner vor dem König erscheint. Andante $\frac{6}{8}$ erstere aus E, die andre aus g dur.

No. 7. Komische Arie des Seneschall, in der er die anwesenden Ritter mit der bevorstehenden Probe nekt. G dur vivace $\frac{4}{4}$.

No. 9. Feierlicher Marsch, während die Damen hereintreten.

Naiv ist der Gedanke des Komponisten, daß er die beiden ersten Verse von der Arie des Harfners No. 10. als Prosa behandelt:

Geschwind ihr Damen! ich bitte,
Man sendet aus fernem Land,

nun fährt er singend fort:

Der Schönsten aus eurer Mitte
Dies köstliche Gewand.

Jezt unterbrechen ihn die Damen (sprechend)

Ist dem so? wird der Schönsten der Mantel zugestellt?

und der Harfner antwortet singend:

Der Schönsten ja der Schönsten in der Welt.

Diese Worte werden von den Rittern formäßig wiederholt. Jezt beginnt die verfängliche Mantelprobe (No. 11 — 13.) wobei der Seneschall die Hauptrolle spielt und seinen Wiz nicht spart, den er seit Jahren eingebracht. Die Musik ist karakteristisch. Der Karakter des

Seneschall und vorzüglich des Harfners, sind durchaus vortrefflich gehalten.

No. 14. Arie, in der aus erwachtem Mitleidsgefühl, Karados Lenoren zur Flucht räth; da die sonst unbescholtensten Damen, selbst die Königin nicht die Probe bestanden, wie wird es dir ergehen. Diese Ueberlegung ist bei Karados vorhergegangen und aus ihr die Arie entwikkelt, die ganz ex abrupto ohne Ritornell, nur mit einigen vorgeschlagnen Noten des Violonzell beginnt. (Allegro agitato, g moll $\frac{4}{4}$) Lenore! flieh! Dir droht Leiden, bitterer als der Tod! — Gefühl der Schande. Im Larghetto $\frac{3}{8}$:

Sie hat mich verlassen,
Ich wollte sie hassen
Vergebne Müh!
Noch fesseln mich an sie:
Geheime Bande."

spricht sich sein inneres Gefühl aus, das die Warnung hervorbrachte, und die er nun noch einmal im wiederkehrenden ersten Zeitmaaße wiederholt.

Im folgenden Duett (No. 15. Andante E dur $\frac{2}{4}$) zwischen Lenoren und der Köni-

gin befielt ihr diese den Mantel umzulegen, und wird, bei wiederholtem Weigern Lenorens heftig — was sehr gut durch den schnellern Sechsachteltakt und Abstoßen der Noten bezeichnet ist:

Wozu so viele Grimmassen?
Geh! lege den Mantel um!
Und wenn —

hier stokt sie, und scheint nur mit Mühe irgend eine Bosheit, die sie ihr sagen wollte, zu unterdrükken — die sie endlich in den Nachsaz verwandelt:

Wenn er dir anders wird passen,
So ist er dein Eigenthum.

Der Seneschall legt ihr nun (No. 16. Allegro Moderato C dur) den Mantel um, der ihr vollkommen paßt, was durch die Akkorde mit den Zwischenpausen bezeichnet wird, von denen Melodie und Baß durch 7 Takt immer die Note des Grundtons C behaupten.

No. 17. Liebevoller Gesang des Karados:

„Heilge Treue!
Schöner Seelen
Reinste Weihe!" ꝛc.

reich an Melodie und kräftigen Harmonien, so ganz aus dem Tiefsten der Seele gequollen; gewiß

wiß eines der schönsten Stükke dieser Oper, das die folgenden Nummern, mit der es so ganz im Widerspruche steht, desto bemerkbarer macht; denn in ihr (Andante $\frac{3}{4}$) redet die erbitterte Königin Lenoren höhnisch an:

Das Fräulein habe die Gnade
Rundum sich umzudrehn.

Sie glaubt, daß dadurch der Mantel auffliegen und sie noch beschämen werde, befiehlt ihr mehrere Gänge hin und her zu machen, aber zu ihrem größten Verdruß besteht sie auch diese Probe, und der Kor der Ritter fällt mit seinen kräftigen Bässen ein:

Da geht sie ohne Tadel!
Vom Siegesmantel umweht.
Seht wie der schönste Adel
Die strengste Probe besteht.

No. 19. zärtliches Duett der wechselseitigen Verständigung und Wiedververeinigung zwischen Lenore und Karados. (Andantino, A dur $\frac{3}{8}$.) Sanftfließende Melodie, leicht, herzlich.

Jezt naht sich auch der Harfner (No. 20. Andante sostenuto B dur $\frac{2}{4}$). Die Hörner fangen mit dem in vierachtel getheilten Grundtone den ersten Takt Soli unisono an, um auf etwas Großes vorzubereiten.

Kennst du mich mein Kind?

Lenore.

Ich sinne.

Harfner.

Du sahst mich

Lenore. (ihn plözlich erkennend)

Im Pilgerkleid.

Harfner.

Was sang ich dir immer?

Jezt wird die Melodie von No. 2. im ersten Akte aufgeholt:

Lenore.

Spinne Lenore! spinne!
Du spinnst dein Ehrenkleid.

Harfner.

Du hast es gesponnen!
Dies köstliche Gewand,
Das du vor allen gewonnen
Spannst du mit eigener Hand.

No. 21. Komische Szene mit dem Seneschall und dem Orchester, an das er sich wendet, das Schiksal der Männer zu beklagen, und das lebhaft an die bekannte Szene des Kapellmeisters von Cimarosa erinnert, von dem

die Idee genommen ist, nur mit dem unbedeutenden Unterschiede, daß hier der Text wizziger, die Musik kräftiger, und für die Individualité jedes Instruments, und seine Wirkung besser berechnet und unendlich reicher an neuen Erfindungen und Abwechslungen und folglich unterhaltender ist. Seitdem so viele Schauspieler und Sänger auf Intermezzos herumreisen, und gewöhnlich den allbekannten und allgehörten Kapellmeister von Cimarosa (oder Corazzi? denn er ist in Cimarosas theatralische Abentheuer nur eingelegt und wahrscheinlich viel älter) zum Besten geben, möchte ich der Abwechslung und des Bessern halber, jenen reisenden Solodirekzionen lieber diese Zumsteeg'sche Szene empfehlen; wenn es anders gut gethan ist, etwas zu solchem Zwekke zu empfehlen, wo es nicht immer die beste Behandlung erfährt. Vortrefflich ist der kanonische Schlußsaz, wo erst der Harfner und endlich da Ritterkor mit einstimmt:

„Der Mann sey Mann!
Kein Ungemach sey sein Tirann!
Er dulde stolz, was er nicht ändern kann!

No. 22. Bravourarie der Königin (Es dur spiritoso) in der sie in den Saal gestürmt kömmt, die Ritter ausschimpft, und sich mit ziemlich gemeiner Wuth in Erfindung von Schimpfnamen erschöpft.

No. 24. Der Final. In welchem nun auch an die Ritter die Ehrenprobe kömmt. Die Damen bestehen nun auf Beschämung der Männer, und diese bitten mit verstellter Demuth um Gnade, während die Damen den Harfner bestürmen: „Strafe! Strafe! selbst die Reue soll der Strafe nicht entgehn" und endlich sogar in einem schmeichelhaften Allegretto ($\frac{6}{8}$ g dur) beschwazzen:

Lieblicher Sänger!
Weilet nicht länger!
Lasset die Wiedervergeltung geschehn!

Die Ritter pochen indessen mit ihrer Treue auf in einem meisterhaft behandelten Wechselgesange. Die Melodie geht immer in geraden Viertelnoten (g dur $\frac{4}{4}$ Molto vivace.):

Die Ritter. (Bässe)

Ich werde nicht verschütten.

Die Damen. (Soprane)

Gut! Gut!

Die Ritter. (Tenore)

Ich werde nicht verschütten!

Damen.

Gut! Gut!

u. s. w. mit steter Abwechslung der Stimmen untereinander.

Unter wechselnden Tempos, jedesmal dem Karakter des Paares angemessen, das sich probirt, und wo sich besonders die Seneschallin mit ihrem Manne auszeichnet, geht die Probe vor sich, wie wohl nicht nach Wunsche der Herren, denn der König verschüttet zuerst. Aeußerst komisch hat der Komponist die Stelle behandelt, wo der Seneschall den Becher faßt; besonders von den Worten an:

„Gieb her! — ich trinke — ich trinke!
Zum Geier! ich habe den Krampf in der Hand.

Allegro: Es brennt ein Feuer. —

Das Zittern der Geigen. Endlich aber, mit möglichster Fassung, der aber die Begleitung widerspricht: Halt! halt! ich brings noch zu stand! Und nun das Zukken und Wanken von den Geigen gemalt.

Aber da sehe ich eine Stelle, die ich dem sonst so ästhetischen Dichter nicht zugetraut hätte. — Nun freilich, freilich! er mußte ja auf Horn reimen, und da läßt er die Seneschallin ihren Mann warnen:

Du wirst dich wahrlich besprizzen
Von hinten und von vorn!

Dank ist der Dichter unserm delikaten Zumsteeg schuldig, daß er über die Stelle leicht weggeschlüpft und das von hinten und von vorn nicht zu größerer Belustigung eines ehrsamen Publikums, wieder von vorn anfängt, wozu sich ein Wiener Opernkomponist an der Wieden nicht eben lange nöthigen ließ. Aber dergleichen Sachen lassen sich mit Ehren nicht gut zweimal sagen. *) Der Seneschall läßt das Horn fallen, und die Damen:

„Da liegt das schöne Horn!"

Karados leert endlich das Horn auf einem Zug, ohne einen Tropfen zu verschütten, und besteht also einzig die Probe. Vortrefflicher Wechselgesang aller Anwesenden:

---

*) Ich erinnere mich eines alten Buches: Der lustige Redner, worin sich zu größerer Gemüthsergözzung der Leser eine Trauungsrede befand. Der Redner hatte sich die Worte angewöhnt: hinten und vorn, die er denn allenthalben mit einmischte: z. B. werthgeschäzte Junker Braut hinten und und vorn! Die weil Sie wünschen in den heiligen Ehestand zu treten, hinten und vorn, so wünsche ich — doch genug! über genug!

Damen.

Unter Tausenden ist einer
Treue! deiner Palmen werth!

Ritter.

Unter Tausenden ist eine
Treue, deiner Palmen werth!

Damen.

Doch von Tausenden ist keine,
Die ein treues Herz nicht ehrt.

Ritter.

Doch von Tausenden ist keiner,
Der ein treues Herz nicht ehrt.

Brillanter Schlußkor. (Presto $\frac{2}{4}$ D dur.)

Preise treuer Liebe Lohn
Froh vereinter Kor!
Hebe mit tausendstimmigem Ton
Sie zu den Sternen empor.

Die Mannigfaltigkeit bei aller Einheit macht dem Komponisten Ehre, und erhebt das Werk zu dem klassischen seiner Gattung. Die ganze Behandlung dieses Singspiels hat bei aller Laune und musikalischen Frivolité immer etwas sehr Reinliches, das nie zwischen der Sentimentali-

te, die über das Stük waltet, einen Bruch bemerkbar macht, sondern die Laune aufs glüklichste damit verschmelzt. Eine Vollkommenheit, die der Gattung der heroischkomischen Oper so unumgänglich nöthig ist, und wovon die mehrsten Komponisten solcher Opern selten Begriff zu haben scheinen. Sie sondern Ernst und Scherz scharf von einander, und die Oper verliert alle Einheit. Ich nehme alle gewöhnlichen heroischkomischen Opern zum Beleg, ob nicht größtentheils zwei ganz verschiedne Schreibarten darin obwalten, und ob die ernsten Parthien nicht mehr als Einlagen in eine Harlekinade oder umgekehrt erscheinen?

Zumsteeg hat sowohl in dieser als der vorhergehenden Oper gezeigt, wie beide entgegenstehende Empfindungen in ein edles Ganze vereint werden können, um den Totaleindruk einer angenehmen Empfindung hervorzubringen, ohne den Kreis des Vergnügens gebildeter Gemüther zu überschreiten.

Elbondokant.

Singspiel, nach dem Französischen bearbeitet von Haug.

Diese Oper — der Schwanengesang unsers Zumsteegs, wurde erst nach seinem Tode bekannt. Partitur und Klavierauszug — leztern mit einer schönen Titelvignette zu drei und auf besserm Papier zu sechs Thaler — verkaufte die Wittwe des Verstorbenen.

Die Poesie, zu der eine bekannte französische Oper von Boiledieus Komposizion — ein unbedeutendes Machwer* — Le Calif de Bagdad — den Stoff lieferte — ist, wie von einem Dichter wie Haug zu erwarten steht, dem die deutsche Dichtkunst schon so manches schöne Lied, manches wizzige Epigram verdankt, vortrefflich und gewiß besser als vielleicht sieben Achttheile der gewöhnlichen deutschen Operntexte.

Die Ouverture ist kein durchgeführter Simfoniesaz; Zumsteeg war auch wissenschaftlich gebildet genug, um seine Sphäre richtig aufzufinden: Hier ist ein fantasiereiches Gemisch mannigfaltiger und zum Theil seltsamer Anklänge und Anregungen, das an sich, aus seiner Stelle gerissen, keinen hohen Werth hat, aber mit

vollem Orchester die beabsichtigte Wirkung sicher erreicht.

Das erste Duett ist einfach, hat ganz den angemessenen Ausdruk und die verschiedenen Karaktere der beiden Mädchen sind sehr bestimmt und gut durch die Musik beleuchtet. Da die Oper selbst nicht von bedeutendem Umfang ist, so war es von Zumsteeg sehr gut gethan, keine große imponirende Introdukzion zu schreiben; und so wie Mozarts Introdukzion zur Zauberflöte ein Muster für größere Opern romantischer Gattung ist, so kann diese eine für kleinere Konversazionsopern abgeben.

Die Szene, wo die Liebeserklärungen der meisten europäischen Nazionen nachgeahmt werden, ist sehr gut behandelt, und der Komponist hat jede an ihren Nazionalkarakterzügen — vorzüglich die Italiener kenntlich gemacht.

In dem kleinen Liede der Lemaide: „Sey mir ein Sohn der Götter" — ist Zumsteeg ganz in seiner Heimath. Das Lied ist ein kleines Meisterstük, von Zartheit und Innigkeit in wenig Zeilen zusammengedrängt.

Auch der Final hat sehr glänzende Parthien. Das Ganze ist auf seine Wirkung gut berechnet,

die gewiß nie verfehlt wird. In dieser Oper ist die Komposizion bei weitem theatralischer, als den beiden vorhergehenden, und deutlich geht aus ihr das Resultat hervor: Zumsteeg würde beim Fortwandeln auf diesem Wege der ersten Operkomponisten Deutschlands einer geworden seyn, wär ihm der Tod nicht schon so früh auf diesem Wege entgegengekommen.

Als Kirchenkomponist hat er vorzüglich ausgezeichnete Verdienste, und dieses Genus war wohl sein eigentliches. Seine Messe und die Trauerkantate die er in wenigen Stunden schrieb*) geben so wie seine Kantaten, die in

---

*) Sie ist zur Begräbnißfeier des Grafen von Zeppelin geschrieben. Alle Umstände drängten sich damals so zusammen, daß Zumsteeg von seiner Partitur Blatt für Blatt abgeben mußte, um sie in die einzelnen Stimmen zu schreiben, und vor ihrer Aufführung eine Probe veranstalten zu können. Dieser Eilfertigkeit ungeachtet hält dieses Werkchen — ein schönes Seitenstük zu seinen Gesängen der Wehmuth — die Kritik aus und athmet den hohen Geist, der seine übrigen Werke bezeichnet.

dieser Biografie schon früher mit ihren Anfangsworten aufgeführt sind, die glänzendsten Beweise. Sie sind sämmtlich im Breitkopf und Härtelschen Verlage in Partitur gedrukt erschienen.

Seine allgemeinste rühmlichste Bekanntschaft beim musikalischen Publikum machte er aber vorzüglich durch seine

Romanzen, Balladen und Lieder.

Allgemein sind sie gekannt, allgemein beliebt. Sey es, daß bei dem größern Publikum die Gedichte ihnen Eingang verschaffen, oder daß sie vom Gebildetern, die ihren musikalischen Werth schäzten, der Menge mitgetheilt wurden, die an beiden Geschmak fand.

Sie sind eine ganz eigne Gattung der Komposizion, in denen Zumsteeg bis jezt auch unnachahmlich und unübertroffen geblieben. Sie führen, nebst der lebendigen Darstellung der in den Erzählungen vorübergeführten Gegenstände, auch das darin waltende Gefühl in alle seinen vorkommenden Abstufungen in größter Vollendung durch. Tonart, Harmonie, Zeitmaaß, Takt, Melodie, Notenfiguren alles ist dem Ausdruk des Darzustellenden entsprechend, ohne durch seine Mannigfaltigkeit den Bezug zur Einheit des Ganzen zu verlezzen, mit strenger Vorsicht gewählt und weiser Oekonomie angebracht.

Uebrigens erfordern sie — soll ihr Vortrag nicht ermüden, und wirklich den verlangten Genuß hervorbringen — eine außerordentliche Präzision und strenges Binden an alle, auch die unbedeutend scheinenden Vorschriften des Komponisten, gefühlvollen Vortrag und ein gesundes und tönendes Organ des Gesangs und der Deklamazion. — In dieser Hinsicht wollen sie wie gute Deklamazionsstükke vorher einstudirt seyn. Und in der That, auch der geübte Deklamator hat zu thun, wenn er mit dem Vortrag eines solchen Stüks, das oft seine Stunde füllt, durchaus interessiren, und besonders am Ende mit Energie schließen will.

Auch nicht für alle Zirkel, und zu jeder Zeit paßt ihr Vortrag unbedingt, und eine gewisse Stimmung muß bei den Zuhörern vorausgesezt, oder vorher erregt werden.

In gebildeten Zirkeln, wo eine gewisse Gleichförmigkeit heitrer Stimmung — für jeden Anklang der Künste gleich empfänglich, herrscht, die noch nicht von jovialer Laune übersprungen ist, und vor dem Vortrage anderer Stükke der muntern Gattung, sprechen sie am Besten an. Nach dem Vortrage solcher Stükke, die den Zirkel schon simpathetisch angelächelt, die Herzen für die Anklänge der Wehmuth und des Ernstes verschlossen haben, gelingen sie nicht mehr.

Dann erfordern sie eine gewisse Aufmerksamkeit der Zuhörer, die den vortragenden Künstler selbst ermuntern muß.

Ich rathe daher jedem, der eine Gesellschaft mit dem Vortrag einer zumal der größern Zumsteeg'schen Balladen unterhalten will, unbedingt auf folgende Momente strenge Rüksicht zu nehmen.

1) Die Musik gut einzustudiren, oder mit Beihülfe eines geübten Meisters — nicht jedes Klaviermeisters — öfters durchzugehen, und den Vortrag des Gesanges und der Deklamazion besonders gut einzulernen, durch gehörigen Ausdruk, Mannigfaltigkeit, Umfang und Stärke der Betonung das Interesse zu fesseln. Bevor ein solches Stük nicht recht gut in unsrer Gewalt ist, sollen wir ja nicht eitel seyn, einen gebildeten Zirkel mit unvollendetem Vortrag eine Stunde zu peinigen. Es ist wirklich keine kleine Marter für ein gebildetes Ohr einem schlechten Vortrag einer Lenore eine ganze Stunde lang zuzuhören, und doch am Ende der schönen Vorträgerin applaudiren zu müssen. Junge Dämchen haben besonders häufig die Art oder Unart, wenn sie kaum Noten und Text fertig lesen können, sogleich die Aufmerksamkeit des

Zirkels auf eine Stunde aufs unbarmherzigste in Anspruch zu nehmen. Eine kleine Kanzonette hört man ja wohl mit an — aber so eine Büßende, oder Lenore — schlecht vorgetragen — Ach! ich erinnere mich noch der fürchterlichen Abendstunden bei der Gräfin * * * wo ich diese beiden Balladen hintereinander von einem Fräulein aus der Nachbarschaft abhalten, und am Ende dennoch applaudiren mußte, daß mir die Thränen in den Augen standen.

2) Genau auf den Zirkel Rüksicht zu nehmen, in dem man damit auftreten will. Bei Leuten, die gern scherzen, nicht leicht bei einem und demselben Gegenstande mit anhaltender Lust und Liebe verweilen, und gern von einem zum andern hüpfen, sind dergleichen Sachen nicht angewendet. Ein Liedchen, ein Walzer, oder ein Sterkelsches Butterbrödchen, ein Schustersches Quodlibet ist dort eher an seinem Plazze. Merkt man, daß die Spannung der Zuhörer, bei aller Anstrengung von unsrer Seite nachläßt, so breche man lieber auf irgend eine schikliche Art ab, denn für den Vortrager kann es keine größre Marter geben, als kalte Aufnahme seiner Mühe, wenn man vom Instrumente weggeht, mit einander zu

sprechen anfängt, u. s. f. Man ermüdet dann schnell. Die Worte ersterben, und der Vortrag wird lästig und verunglükt. Oder — hast du Resignazion genug, bei vollem Bewußtseyn deiner Kunst, dich über diese Kälte wegzusezzen, so lerne sie mit einer Anstrengung erkaufen, die kein Taglöhner mit seiner sauern Arbeit mit dir tauschen würde.

3) Man lasse sich nicht durch Beifall oder Ermunterung verführen, mehr als eine große Ballade in einem und demselben Zirkel zu geben. Es ermüdet, und man verdirbt gewöhnlich, mit der zweiten, was man mit der ersten gut gemacht hat. Auch gehört schon ein gutes Ausdauern zu einem, vielmehr zu zwei solcher Stükken.

4) Beobachte man seine eigne Stimmung, ob man ohne ihr Gewalt anzuthun, zu einem solchen Vortrage geeignet sey. Es giebt Situazionen, wo uns durchaus nichts Ernsthaftes gelingt; oder wir müssen, wie besoldete Schauspieler, uns in jedes Gefühl zwingen, und das ist Marter.

5) Gemischte Gesellschaften taugen nicht zu solchen ernsten Stükken. Man gebe sie entweder

der in einem großen Auditorium, das sich versammlet hat, deklamatorische Stükke zu hören, oder in einem engen Zirkel von bekannten Kunstliebhaben, von denen man überzeugt ist, daß sie wirklich an unserm Vortrag Antheil nehmen, und mit Liebe dem Komponisten nachzufühlen streben, oder man begeistre sich mit diesen gefühlvollen Meisterwerken in heiligen einsamen Stunden allein, wo uns die Stimmung des Gemüths zu ihnen ruft, lasse mit jenen tief aus der Seele gequollenen Noten, seine Gefühle mit ausströmen, ehe man sie der Profanazion des Neides, der hämischen Kritik, oder des kalten Belächelns Preiß giebt.

Die Anzahl sowohl als die hinlängliche Bekanntschaft des Publikums mit diesen Meisterwerken verbindet mich, nicht bei allen und jeden in ein genaues Detail zu gehen, was auch gegen den Zwek dieses Buches seyn würde, obwohl jedes dieser Stükke reichen Stoff zum Studium für den Künstler enthält.

Am bekanntesten unter allen hat sich gewiß

Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn

gemacht. Das Gedicht von Bürger — ein

wahres Volksgedicht — ein veredeltes Bänkelsängerlied, bei dem nur das Wachstuchbild fehlt, mußte dieser vortrefflichen, mit Recht allgemein geschäzten Musik die allgemein günstige Aufnahme verschaffen, in der sie sich von ihrem Bekanntwerden, das noch in Zumsteegs frühere Periode gehört, bis jezt erhalten hat, und gewiß erhalten wird, so lange sich der Geschmak an schönen Balladen erhält.

Der Eingang kündigt gleich mit Schauer in der dumpfen Tonart F moll und dem gewichtigten $\frac{6}{4}$ Takt im hohlen Unisono den Spuk an, den der Vers erzählt:

„Im Garten des Pfarrers von Taubenhayn
Gehts irr bei der Nacht in der Laube"

Bang schleichend und dabei so verhalten grausig, als wenn uns bei Mondenlicht die *Haare* zu Berge stehen, wenn wir etwas Unheimliches zu vernehmen glauben, ist das Hin- und Herschleichen der Unisoni in den höhern Oktaven in As dur im gleich nachfolgenden Sazze:

Es schleicht ein Flämmchen am Unkenteich
Das zittert und flimmert so traurig
Da ist ein Pläzchen da wächst kein Gras
Das wird vom Thau und Regen nicht naß.

Hohl und vereinzelt. Schön gemalt mit der Neigung in ges, und den tremolirenden Sechzehntheilfiguren ist die Stelle:

Da wehen die Lüftchen so schaurig.

Man fühlt das Wehen kalter Lüftchen, in des Pfarrers verwildertem Garten in der feuchten Laube.

Sanft und traulich erzählend der folgende Abschnitt in F dur $\frac{2}{4}$:

Des Pfarrers Tochter zu Taubenhayn
War schuldlos wie ein Täubchen.

Welch romantische Melodie zu den Versen:

„Von drüben herüber von drüben herab
Dort jenseits des Baches am Hügel"

und den folgenden, die einerlei Gefühl halten. $\frac{6}{8}$ F dur.

Ich übergehe die folgenden Stellen, zumal die der schreklichen Leidenschaft des Vaters:

Er hieb sie das schallte so schreklich und laut
Er hieb ihre sammtene Lilienhaut
Voll schwellender blutiger Striemen.

Man kennt sie, und sie bieten sich auch auf den ersten Blik dar. Der fürchterlichen Malerei des Verses:

„Sie krazte mit blutigen Nägeln ein Grab“

in Es moll ist schon Erwähnung geschehen. Wirklich empörend ist der Ausruf bezeichnet:

O Jesu! mein Heiland was hab ich gethan!

Daß die Romanze eben so schließt, wie sie begann, ist der Natur der Sache sehr angemessen, denn die Spukerei ist in den lezten Versen wiederholt. Der Dichter hat dem Komponisten gute Gelegenheit gegeben seine Komposizion zu konzentriren, und immer wieder auf den herrschenden Hauptgedanken zurükzuführen. Was nach Erzählung der Spukerei folgt vom zweiten Verse bis zum vorlezten ist ja doch nur Erzählung ihrer Veranlassung, und die beiden leztern erklären den Spuk, der in beiden ersten erzählt wurde.

Die Büßende.

Ballade von Stollberg. Ihr sanfter Gang und die duldende Schwermuth mit der glüklichen Entwikkelung geben ihr nicht nur ein höheres Interesse, sondern eben dieser glüklichen Entwikkelung verdankt sie ihren größern Beifall vor mancher andern. Zumsteeg scheint sie mit mehrerer Liebe gearbeitet zu haben. Sie hat mehr Wendung, fließendern Gesang und unend-

lich mehr Sanftheit als andere, wozu hauptsächlich der Umstand beiträgt, daß der Dichter nicht sowohl selbst erzählt, sondern vielmehr durch die handelnden Personen erzählen läßt, wodurch der Komponist mit ihnen nicht in unmittelbaren Kontakt kömmt, und folglich die Gefühle mehr anzeigen als ausmalen kann. Die Leiden der Büßenden interessiren, ihre Buse versöhnt mit ihrem Fehler, und die Versöhnung des Ritters versöhnt auch mit seiner Härte. Der erzählende Theil ist leicht und fließend behandelt, ohne dem Ausdrukke etwas zu vergeben; ich berühre nur den Moment, wo der fremde Ritter zur Wendeltreppe hinaufgeführt wird, wie schnell vorübergehend und doch wie treffend ist die Malerei dieser Stelle! Rührend und voll inniger Schwermuth ist die Stelle, wo man die Laute aus dem Kerker tönen hört, und der Trauerpsalm.

Ritter Karl von Eichenhorst.

oder

die Entführung.

Ballade von Bürger. Der Inhalt ist heroisch, und folglich von den vorhergehenden verschieden. Es fehlt ihr so wenig als andern an Ausdruk und origineller Wendung, doch läßt

der Gang der Dichtung, indem die Erzählung rascher vorschreitet, weniger Ausführung in der Musik zu, als in andern. Dafür gewährt sie mit der vorigen den Vortheil eines leichtern Vortrags und gewissen Gelingens.

Lenore.

Ballade von Bürger, und schon früher von André in Musik gesezt. Sie ist von bedeutender Länge, und es gereicht Zumsteeg unstreitig zu großem Verdienst, daß er seine untergelegte Klavirbegleitung so schön einzurichten verstand, daß weder der Vortrag der Singparthie für den Sänger zu mühsam, noch durch jene eine Ausdehnung erhielt, die den Zuhörer ermüden könnte. Man findet darin nicht eine einzige überflüssige Wiederholung oder ein Ritornell, das ohne Bedeutung wär. Die Schreibart ist, bei ihrer Korrektheit durchaus rein dramatisch, die Klavierbegleitung ungekünstelt, sprechend und an einigen Stellen äußerst frappant. Der ganze Plan ist meisterhaft angelegt, und mit genialer Einsicht und vielem Fleiße vom Anfange bis zum Schlusse ausgeführt.

Vortrefflich bezeichnend ist gleich der kurze aforistische Eingang, die in Form des Rezitativs behandelten Worte „bist untreu Wil-

helm oder todt? wie lange willst du säumen? und nun in marschmäßiger Bewegung forterzählend. „Er war mit König Friedrichs Macht ꝛc. Aeußerst frappant ist das bange Verhalten des lezten Verses: „ob er gesund geblieben? in A, der Quinte des zu Grunde liegenden Akkords D dur, wohin die aus G moll begonnene Strofe modulirte. Auf jeder Seite trifft man schöne und erhabene Stellen an. Meisterhaft ist die Darstellung Lenorens wilder Fantasie, besonders von der Stelle: O Mutter! Mutter hin ist hin! Verloren ist verloren! Ueberraschend der englische Tanz der armen Sünder am Hochgericht in den höhern Oktaven des schauerlich schneidenden Fis moll, als Einleitung zur Stelle:

Sieh da! sieh da am Hochgericht!
Tanzt um des Rades Spindel
Halb sichtbarlich bei Mondenlicht
Ein lustiges Gesindel.

Ganz originell ist der durch vier Takte laufende Triller in den tiefen Tönen unmittelbar nach den Worten:

„Das Hochzeitbette thut sich auf."

Schauerlich schön der enharmonische Gang vom großen A bis ins Kontra A zwischen zwei Viertelnoten in einer zwei und dreißigthei Figur zum stummen Ruhepunkte, zum Ausdruk der Stelle:

„Und hui! wars unter ihr herab
Verschwunden und versunken."

Höchst frappant und wahr die gleich darauf folgende Stelle:

„Geheul! Geheul! aus hoher Luft!"

Wo die Verdopplung der Oktaven im Diskant: B . a, a a a a | a . | as . g, g g g g | g . | ges . f, f f f f | f . | eine erschütternde Wirkung abwechselnd mit dem Tenore hervorbringt.

Die Verlagshandlung hat diese Ballade (Preiß 2 Rthlr. auf Schweizerpapier 1 Rthlr. 16 auf gewöhnliches) mit zwei Vignetten, eine auf den Titel, die andre am Schlusse geziert, beide von der Meisterhand des geschikten W. Böhm.

Die Titelvignette: Lenore, ihren Kurassir Wilhem umschlungen, hinter ihm auf dem Pferde, das schnaubend und schäumend galloppirend

die Steine des Wegs hinter sich schleudert, blikt erschrokken und scheu, nach den verstümmelten, zerbrochenen Gerippen, zum Theil noch in ihre Armensünderlumpen gehüllt, in denen der Wind spielt, und die auf Wilhelms Einladung:

„Sa! sa Gesindel! hier komm hier!
Gesindel komm und folge mir!"

in wildfantastischen Gruppirungen von Rad und Galgen herunterpurzeln. Am schreklichsten nimmt sich das auf dem Rade sizzende Gerippe mit zerbrochenem Rükgrad im lang nachfliegenden Todtenkittel, das eben im Begriff ist, sich zu erheben, und schon den knöchernen Arm ausstrekt, und der Mörder, der mit dem Dolche in der Faust nachgeschwebt kömmt, und von dem der Unterleib sich im Todtenkittel zu verlieren scheint, wenn ihn die Justiz anders noch gelassen hat. — Wahrscheinlich ist er schon längst auf einem anatomischen Theater engagirt.

Die Schlußvignette: Kirchhof mit gesprengten Gräbern und aufgewühlten Leichensteinen, aus denen sich von allen Seiten gähnende Todtengerippe und halbverweste Leichname emporheben, und ihre knöchernen Arme krallend nach Lenoren ausstrekken, die vom Todes-Pfeil ihres schon zum Gerippe verwandelten Geliebten getrof-

fen, vom wildaufbäumenden Rappen in ein geöffnetes Grab sinkt.

Der Kontrast der Todtengerippe — die, als fromme Kristen auf dem Kirchhofe im Herrn entschlafen, weit ruhigere Fisiognomien haben, als jene Buben auf dem Rade — des wildschnaubenden Rappen, mit dem's jezt auch nicht mehr so ganz geheuer scheint — mit den griechischen Umrissen der sterbenden Lenore, macht einen wirklich empörenden Eindruk.

Hagars Klage in der Wüste Bersaba.

Die Empfindungen einer an sich unglüklichen Mutter bei dem Hinschmachten ihres einzigen Lieblings an einem öden verlassenen Orte, wie sich dieselben bald in den wehmuthsvollsten Unterredungen mit ihrem sterbenden Kinde, bald in heißen Thränen, Gebeten zur Vorsehung, bald in Ausdrükken, die an Verzweiflung grenzen, bald wieder in Vorstellungen einer noch möglichen Errettung äußern, welche das zärtliche Mutterherz gerne mit ihrem eigenen Tode erkaufen möchte, ist gewiß einer der erhabensten Gegenstände, wo-

mit ein Tonsezzer seine Muse beschäftigen kann: aber eine Reihe solcher Empfindungen aus der Seele einer solchen Mutter herauszuschreiben, und sie in einem edeln Style mit Wärme und Leben, in Tönen darzustellen, das ist nur Sache eines Tonsezzers, der mit dem Zauberstabe seines Genius die verborgenen Kräfte seiner Kunst sich nach Willkühr dienstbar machen kann; und deshalb gereicht schon die Wahl dieses vortrefflichen Gedichts dem Komponisten zum Verdienst, der in diesem Werke sein großes Talent von einer neuen Seite enthüllte. Er behauptete in der Komposizion dieses (15 Seiten langen) Singstüks eine Einheit der Tonart, die für die darin herrschende Einheit der Empfindungen nicht passender seyn könnte — C moll. — Der Ausdruk derselben ist so voll Erhabenheit und Natur, der Periodenbau so regelmäßig, die Deklamazion so richtig, die Farbengebung so düster und schauerlich schön, daß man sehr seiner Empfindungen Meister seyn müßte, um nicht zu Thränen hingerissen zu werden.

Dieses Urtheil im Allgemeinen läßt sich auf jede einzelne Stelle anwenden. Nichts ist ohne Bedeutung, und oft sind die Pausen so sprechend, als die wirklichen Töne.

Gleich der Eingang $\frac{3}{4}$ mit den piano herabziehenden drei Sexten ohne Baß, der mit

dem Forte des zweiten Takts in as eintritt, malt das Verschmachten und ermüdende Hinsinken der Aermsten, und die Erschöpfung mit dem achten Takte, was die im neunten aber erst nach einer Viertelpause eintretende Singstimme noch deutlicher bezeichnet, die nicht mit dem ersten Viertel zu reden anfängt, sondern noch einmal Athem schöpfen muß, ehe sie zu Worte kommen kann. Und nun die Notenfiguren, wie sie die erschöpften Lungen bezeichnen und die Schlafheit der Stimme: ein Viertel, zwei gezogne Achtel, halber Schlag Es mit dem Abfall in das Viertel h, bis in den folgenden Takten sich durch das Klagen der Mechanismus der durch Jammern und Wandeln in der heißen Wüste erschöpften Sprachwerkzeuge wieder findet:

Hier am Hügel heißen Sandes,
In der menschenlosen Wüste
Siz' ich, und mir gegenüber
Liegt mein sterbend Kind!
Lechzt nach einem Tropfen Wasser
Lechzt und ringt schon mit dem Tode,
Weint und blikt mit stieren Augen
Mich bedrängte Mutter an.

Jezt wird sie wieder still, und sinnt während einem lugubern Ritornell von sechs Takten

über das wahrscheinliche Schiksal des Kindes nach. Schön! meisterhaft schön ist der Gedanke des Komponisten, der, so wie der Gedanke: Dein Kind muß sterben" in der Mutter gereift ist, ihn als schon vorhanden durch die Bewegung der Begleitung andeutet, ehe noch die Singstimme ihn ausspricht:

Du mußt sterben armes Würmchen!
Ach nicht eine eine Thräne
Hab ich in den troknen Augen,
Wo ich dich mit stillen kann!

Nun der verzweiflungsvolle Zwischensaz $\frac{4}{4}$, der den eben so entsezlichen Entschluß verkündigt:

Säh' ich eine Mutterlöwin
Hah! ich wollte mit ihr kämpfen
Um die Euter, daß ich löschte deinen Durst.

Jezt wieder nachlassend:

Könnt' ich aus dem dürren Sande
Nur ein Tröpfchen Wasser saugen!
Aber ach so mußt du sterben,
Und ich muß dich sterben sehn!

Jezt blikt sie wieder zurük auf den Knaben, dessen Odem bald stokken wird, und sieht wie

die Brust nur mühsam und zitternd athmet. — Was durch die sechs piano abgestoßenen Achtel des ersten Takts des langsamen $\frac{3}{4}$ Tempo, und weiter fort ganz vortrefflich ausgedrükt, die Stelle begleitet:

Kaum ein schwacher Stral des Lebens
Dämmert auf der blassen Wange
Dämmert in den matten Augen,
Deine Brust erhebt sich kaum!

Jammernd ist nun die eintretende Melodie mit der gebrochenen Baßbegleitung zu der Stelle:

Hier am Hügel komm und welke
Kömmt ein Mensch dann durch die Wüste
Wird er in den Sand uns scharren,
Sagen: das ist Weib und Kind!

Dann die Ausbrüche wilder Verzweiflung mit dem höchsten Kampfe des empörten Muttergefühls in Begleitung starrer Viertelnoten, denen der Baß in verdoppelten Grundtönen zu jedem Takte einmal vorschlägt, und in halben Taktpausen verhallt, um mit jedem Takte schreklicher seinen Anschlag zu wiederholen.

Nein, ich will mich von dir wenden,
Daß ich dich nicht sterben sehe,

Und im Taumel der Verzweiflung
Murren wider Gott!

Nun das zögernde Trennen, in den Wanken der Begleitung, die immer fortzugehen scheint, und doch immer auf einer Stelle bleibt, oder den vorwärts gethanen Schritt wieder zurüktritt, während der Baß in langen Taktnoten anhält, dolce piano:

Ferne von dir will ich gehen
Und ein rührend Klaglied singen,
Daß du noch im Todeskampfe
Tröstung einer Stimme hast.

Nun das lezte Gebet mit dem Uebergange in as, zu matt zur und von der Verzweiflung nun in Tönen des Jammers dahinsterbend. — Unbedingt ist dieses eines der vortrefflichsten Stükke Zumsteegs. Wohl hat der Dichter viel für ihn gethan, aber Zumsteeg wußte schön zu vergelten.

Kolma.

Ein Gesang Ossians (nach Göthe in Werthers Leiden).

Wir verdanken diese herrliche Uebersezzung des alten Barden-Gesanges dem Größten unsrer Zeit, dem gefeierten Göthe, der damals das größere deutsche Publikum zuerst auf Ossian aufmerksam machte, und durch diese Stelle Veranlassung gab, zur weitern Verbreitung durch andere Uebersezzungen.

Herrlich hat Zumsteeg diese Kolma behandelt! Schon die erste Anrede an den Abendstern mit dem das Gedicht beginnt, hat so viel feierlich Tiefes, Stilles, Rührendes mit Würde und erhabner Schwermuth wunderbar gemischt, in ihrer musikalischen Begleitung, daß sie als würdige Vorrede dessen, was die Folge entwikkelt, in wahrer Heiligung da steht.

Prächtig die marschmäßige Bewegung in C dur zu der Stelle: Fingal kömmt, wie eine feuchte Nebelsäule. Wie ruhig erzählend und doch karakterisirend das darauf folgende Rezitativ: Und um ihn her sind gelagert die Barden des Gesangs rc.

Die Stelle, wo Kolma der Geist erscheint, ist gros und prächtig; und dann wie sie die entseelten Leichname im Thale findet, ihr Schrekken — ihre wilde Verzweiflung mit abwechselnder Wehmuth: Aber wir waren keine Feinde mein Salgar! und wühlet ihr Barden, wühlet das Grab! dann: Hier will ich sizzen in meinem Schmerz am klingenden Felsen!

Schaurig ist der Schluß mit dem Rezitativ: Das war dein Gesang rc. und die lezten Akkorde zu und nach den Worten: und seine Seele ward düster.

Die ganz originelle Behandlung dieses Bardengesanges, die Würde und Kraft bei hoher unendlicher Anmuth, erhebt es zu der Klassischen seiner Gattung, und seine mannigfaltigen Schönheiten sichern ihm den bleibenden Werth, wie dem des Originals, dem es entstammt.

Elwine.

Ballade vom Freiherrn von Ulmenstein.

Auch dieser Balladenkomposizion fehlt es nicht an Schönheit. Schon die zarte, pastorellartige Bearbeitung der ersten drei Stanzen ($\frac{2}{4}$ a dur) und der vierten „Da kamen zwei Männer weit über das Meer ($\frac{3}{8}$ D dur) giebt hiervon den vollsten Beweis. Frappant ist der Wechsel in allem, Tonart, Zeitmaaß und Notenfiguren ($\frac{4}{4}$ c dur mäßig geschwind kontrapunktisch) bei dem Verse:

„Izt schlich er zur Stunde, wo Geister umgehn" u. s. w.

Vortrefflich ist die Behandlung des Briefes: (mäßig $\frac{3}{4}$ Es dur)

Wann wieder die Schwalbe den Morgen begrüßt,
Mit steigendem Schrekken die Worte du lies'st,
Da ruft mich vergebens dein klagender Ton,
Bin dann schon im Schiffe und segle davon.
Ich folge der Stimme, mich rufet das Glük;
Bald komm' ich mit Golde beladen zurük.

Nun wie ganz aus dem Leben gegriffen, das langsamere Zeitmaas zu den Worten:

Leb ruhig indessen, denk' Jahre vergehn,
Nach wenigen sollst du beglükter mich sehn.

Nun das Rezitativ mit den zwei Takten Einleitung, die das Entsezzen malen.

Wer stellet den Schrekken des Weibes sich dar?

Die wilden Ausbrüche der Verzweiflung, Anfangs ohne Text, dann als Begleitung in schnellen Notenfiguren und wilden Harmonieströmen unter dem Texte hinstürmend:

Verzweifelnd zerraufte sie Busen und Haar
Dann nahm ihr der Jammer den irrenden Sinn
Und todtenbleich wankte zur Erde sie hin.

Bei den lezten zwei Zeilen werden die Sechzehntheilfiguren zu Achteln mit der Vorstechpause, der Baß schlägt mit jedem halben Takte vor, endlich erscheinen nur einzelne Viertel auf den schlechten Taktheilen, die bei den lezten Worten in halben Schlägen verhallen.

Unübertrefflich schön und wahr ist die Stelle unter den Worten:

Da wankt sie von dannen auf heimlichem Pfad,
Sich selbst nicht des dunkeln Gedankens bewußt,

wo dieses dunkle Bewußtseyn durch die Modulazion aus ces in h dur ausgedrükt ist.

Eben so meisterhaft ist das kleine Zwischenspiel am Schlusse, nach dem Rezitativ:

„Dann wimmert vom Ufer die Stimme, sie dringt
Durch Ader und Nerve wann's Sternlein versinkt.

das sich in noch langsamerer Bewegung als vorher im $\frac{6}{8}$ Takt aus der Tiefe des Basses heraufhebt, und noch wehmüthiger Nachhall der am Ufer wimmernden Stimme zu seyn scheint.

Die mechanische Einrichtung ist so beschaffen, daß dieses Singstük mehr als die frühern des Herrn Zumsteeg Festigkeit im Vortrage und Sicherheit im Treffen von Seiten des Sängers erfordert. Es enthält Stellen, da der Singstimme entweder ihre eigne Bahn vorgezeichnet ist, oder wo sie sich an den Baß als Führer anschließen muß, das aber nicht überall mit Sicherheit geschehen kann, weil er öfters durch

einen Strom von Harmonien in den Mittelstimmen überwältigt wird.

Die Idee der Titelvignette ist sehr glüklich. Zwei Genien bekränzen am Ufer der See unter Bäumen das Basrelief eines Denkmals, welches eine Szene der Ballade vorstellt, der eine erklärt einem dritten weinenden Knaben das Bild, und ein Vierter singt die Ballade desselben am Fuße des Denkmals in die Saiten einer Lira.

Iglous, der Mohrin Klaggesang.

Aus Lafontaines Roman: Quinctius Heymeran von Flaming.

Iglou ist eine schwache und mißlungene Nachahmung der Mignon in Wilhelm Meisters Lehrjahren, und dieser Gesang von wenig poetischem Werth, der Versbau steif und holperich, daher bei dem Kampfe mit mancherlei Schwierigkeiten, die Komposizion auch nicht unter die gelungensten Zumsteegs zu rechnen ist. Die ewigen Wiederholungen — „das arme Herz"

wird ungefähr sechsmal entzwei gedrükt; geben dem Gedichte und durch dieses der Komposizion eine gewisse Sterilité, etwas Kränkelndes, Leeres, Troknes — wie das bei einem entzweigedrükten Herzen, das ohnehin schon arm war, nicht anders kommen konnte. Indessen hat der Komponist alles Mögliche gethan, was er thun konnte, und die Behandlung ist sehr gut. Gleich Anfangs die gebrochenen wühlenden Akkorde, die Griffe in die Laute zu malen, sind voll tiefen wühlenden Schmerzes. Dann der wehmüthig süße Uebergang in as dur zu den Worten:

So lebe wohl, du stilles Palmenthal
Die Sohle brennt im glühend heißen Sande
Und mich verzehrt der Sonne Feuerstral.

Auch die Erinnerung:

O weh, sie reißen mich von hinnen!

Kurz es fehlt auch dieser Komposizion nicht an Schönheiten, die die Trokkenheit des Gedichts sehr geschikt verbergen, und die Meisterhand des geübten Tonsezzers bezeichnen.

Der Abschied an Fanny.

Rezitativ mit einer Arie für eine Singstimme (Baß) mit Begleitung des Orchesters, in Partitur und Klavierauszug.

Auch dieses Werk ist in jenem sanften, gefälligen Styl geschrieben, den man an Zumsteegs Werken gewohnt ist.

Elegie auf ein Landmädchen (von Hölty) gehört zu den frühern Werken, die schon sehr deutlich aussprachen, was die Tonkunst in der Folge von dem verdienten Verfasser erndten sollte. Sie ist nach der damals beliebten Art mit Begleitung einer Violine gesezt. Eben so: Amalie im Garten; es ist das Lied aus den Räubern, das Amalie Edelreich im vierten Akte im Moorischen Garten singt: „Schön wie Engel voll Walhallas Wonne." Beide erschienen im Gombartischen Musikmagazin in Augsburg gestochen.

Drei Gesänge.

Julie an Adolf, Adolfs Abschied, und Hero und Leander. (Bei Breitkopf und Härtel.)

Zwölf Lieder.

Lieder der Wehmuth von Salis und Mathisson.

Elegie in den Ruinen eines alten Bergschlosses von Mathisson.

Sie tragen so wie die

Kleinen Balladen und Lieder

deren sieben Hefte — die ersten vier von ihm selbst, die leztern drei von seiner Wittwe aus seiner musikalischen Verlassenschaft nach seinem Tode herausgegeben, — alle das Gepräg seines herrlichen Geistes, besonders die vier erstern. Wer kennt nicht Ritter Toggenburg, Robert und Käthe, und all die lieblichen Blumen, die in diesen Sträusen düften, und wen haben sie nicht erquikt und das Labsal harmonischer Weihe in heiligen Stunden des Gefühls gewährt?

Karl von Dittersdorf.

Allgemein anerkannt sind Dittersdorfs Verdienste um die Musik und seine Werke haben in ganz Europa allen Gebildeten vieles Vergnügen gewährt, und immer noch hört man sie gern wie den herzlichen Gruß eines bekannten und bewährten Freundes.

Es giebt von ihm eine Lebensbeschreibung, die er seinem ältesten Sohne von seinem Lehnstuhle aus in die Feder diktirte, nicht ahnend, wie nahe der Tod hinter ihm rauschte, und bereits seine Sense über ihn schwang. Denn zwei Tage nach Beendigung des Werks starb er, und wie es unter jenen Umständen hatte werden können, übersendete es die Wittwe an die Härtelsche Musikhandlung in Leipzig, die sogleich dar-

auf bedacht war, den Wunsch des verdienstvollen unglücklichen Künstlers zu ehren, und das Werk in einer etwas veränderten Gestalt, zum Besten der Familie, erscheinen zu lassen.

Der Hofrath Karl Spazier besorgte die Herausgabe mit der ihm bekannten Geschicklichkeit, ohne dem Werke etwas von seiner Originalität zu nehmen, verbesserte aber Form und Styl, brachte in das Ganze mehr Zusammenhang und energische Kürze; ein Dienst, den man den schriftstellerischen Resten eines solchen Mannes, der kaum sich selber mehr angehörte, wohl erzeigen kann, ohne ihnen eben Gewalt anzuthun, und der sogar eine Folge der Achtung ist, die man seinen Manen schuldig ist.

Dieses Werk ist auch gegenwärtiger Biographie zu Grunde gelegt. Doch so, daß unbedeutende Vorfälle, welche nicht gerade den Künstler darstellen, weggelassen, dagegen über die neuern Produkte Dittersdorfs, worüber er in seiner Biographie gar nichts sagt, oder schnell darüber hinwegschlüpft, hier mehr gesprochen wird.

Karl von Dittersdorf ist 1739. am zweiten des Wintermonats zu Wien geboren.

Sein Vater, aus Danzig gebürtig, war unter der Regierung Kaiser Karls des sechsten k. k. Hof- und Theatersticker, und da er zugleich ein guter Zeichner war, so wurde er bei der bürgerlichen Artillerie zum Oberlieutenant gewählt, und kommandirte in dem damaligen baierschen Kriege, der nach dem Tode Karls des sechsten unter der Regierung des baierschen Kaisers, Karls des siebenten, ausbrach, die sogenannte Löbel-Bastey mit zwanzig Kanonen.

Sein Verdienst warf ihm so viel ab, daß er seinen fünf Kindern eine etwas bessere Erziehung, als sie sonst bei Bürgern gewöhnlich ist, geben konnte. Drei Söhne, wovon unser Karl der mittlere war, studirten bei den

Jesuiten, und noch ein Weltpriester ward ihnen als Hauslehrer gehalten, dem der Vater Wohnung, Kost und Besoldung gab. Diesem würdigen Manne, der weder Fanatiker noch Freigeist war, verdankten die Zöglinge ächte Grundsätze in der Religion und Superiorité über Vorurtheile. Auch ließ der Vater den Kindern Französisch lehren, das er selbst sehr fertig sprach, und da er zugleich Geschmack an der Musik hatte, so hielt er dem ältesten Bruder einen Lehrmeister auf der Violine.

Karl war noch nicht sieben Jahre alt, als er schon eine entschiedene Neigung für die Musik empfand. Er lag seinem Vater an, auch ihm musikalischen Unterricht geben zu lassen. Er gewährte ihm seine Bitte, und Karl machte in drittehalb Jahren solche Fortschritte, daß sein Lehrmeister — König hieß der ehrliche Mann — dem Vater gerade heraus gestand, er könne ihn nichts mehr lehren, und es sey nunmehr nöthig, ihm einen andern Lehrmeister zu geben, bei dem er konzertmäßig spielen lernen könne. „Ich mache mir ein Gewissen daraus, sagte er, ihren Sohn Karl noch länger aufzuhalten, da er alle Anlagen hat, ein weit besserer Spieler zu werden als ich.“

Wie wenige mögen diesem biedern Manne gleichen! Dittersdorfs Vater fühlte das Edle

seines Betragens, machte ihm ein ganz artiges Geschenk, und damit er an Einkommen nichts verliere, nahm er ihn für den dritten Bruder an.

Karls zweiter Lehrmeister war Joseph Zügler, ein sehr braver Violinist und zugleich geschickter und verdienter Kompositeur für die Kammermusik. Er gab sich alle Mühe mit seinem lehrbegierigen Schüler, dessen Fleiß seinen Bemühungen entsprach. Um sich im Spielen vom Blatte zu üben, rieth er ihm, alle Sonn- und Festtage auf die Chöre — so nennt man die katholische Kirchenmusik — zu gehen, und pries ihm besonders den Benediktinerchor auf der Freyung an, weil daselbst nicht nur ein wohlbesetztes Orchester war, sondern auch die besten Messen, Motetten, Vespern und Litaneyen aufgeführt wurden.

Am nächsten Sonntage gieng Dittersdorf dahin. Allein als er sich beim Regens chori, Herrn G[illegible] meldete, und ihn um Erlaubniß mitzuspi[illegible] ersuchte, maß ihn der Mann mit den Augen und schnarchte ihn mit den Worten an: Warum nicht gar! Hier ist kein Chor, auf dem man jedem Knaben mitzukratzen erlauben kann. —

Dittersdorf, so jung er war, fiel der Ausdruck: kratzen, beleidigend auf, und mit

einer edeln Zuversicht, die ihn überhaupt durch sein ganzes Leben charakterisirte, antwortete er ihm auf der Stelle: Sie wissen ja noch nicht, ob ich im Stande bin mitzuspielen, oder nicht. Wenn ichs nicht könnte, so würde mir wohl mein Lehrmeister, Herr Joseph Zügler, nicht gerathen haben, Sie um die Erlaubniß dazu zu bitten.

Ja so, wenn das ist, erwiederte er freundlich, wenn Der Sie wirklich herschickt, so will ichs gern erlauben.

Sogleich befahl er ihm eine Geige zu geben, und wies ihm einen Platz neben dem ersten Violinisten, Karl Huber, an. Dieser gab scharf auf ihn acht, ob er auch richtig spiele, bei einer eingetretenen Fuge hielt er sogar mit seinem Instrumente an, um zu beobachten, ob er auch recht pausire. Dittersdorf verfehlte keine Note. Bravo mein Sohn! sagte er am Ende, das hätte ich Ihnen nicht zugetraut. —

Der Regens, dem Karls Spiel ebenfalls nicht unbemerkt geblieben war, äußerte ihm seine Zufriedenheit mit dem verbindlichen Zusatze, er könne so oft kommen, als er wolle, er würde allemal gern gesehen seyn.

So unterließ Dittersdorf nun nicht, überall mitzuspielen, wo es Kirchenmusiken gab, und

das dauerte wohl ein ganzes Jahr fort. Dadurch — sagte er — kam ich in eine solche Uebung, daß ich ein tüchtiger Chorspieler und Notenfresser ward.

Während diesem Jahre traf es öfter, daß Huber in der Kirche Solo's zu spielen bekam. Sein Strich, seine Methode, Intonation und angenehmer Vortrag griffen Dittersdorf jedesmal in die Seele. Unermüdet studirte er, ihm nachzukommen. Bei der nächsten Messe mit einem Violinsolo, das Dittersdorf gänzlich unbekannt war, fragte ihn Huber: Haben Sie wohl Kurage, das Solo zu spielen? — Treffen will ich es wohl, erwiederte jener, aber so schön, wie Sie, werde ich es nicht spielen. — Ey spielen Sie getrost, sagte er, indem er ihm seine eigne Violine gab; es wird schon gehen.

Dittersdorf spielte das Solo, zwar Anfangs nicht ohne Herzklopfen; allein da er das tröstliche Gefühl bekam, daß ihm seine Parthie über Erwarten gelang, faßte er ein Herz, und, als in der letzten Periode die ersten Gänge und Modulazionen wieder vorkamen, so variirte er sie völlig in Huberscher Manier. Ein allgemeiner Beifall lohnte ihm.

Dieses war der erste öffentliche Beifall, der das Streben des jungen Künstlers krönte, und

zu Höherm empor hob, der Grund zu seiner nachher glänzenden Laufbahn.

Die vortrefflichen Musiken dieser Kirche versammelten in ihr beständig eine große Menge Liebhaber. So kamen denn auch einige von Hubers Verehrern, die unten zugehört hatten, nach geendigtem Solo auf den Chor, in der Meinung, er habe gespielt, um ihm darüber viel Schönes und Verbindliches zu sagen.

Allein, zu ihrem Erstaunen, stellte ihnen Huber den jungen Dittersdorf vor; nicht ich, meine Herrn, sondern Der da hat Ihr Lob verdient.

Erstaunen verbreitete sich unter ihnen, und Hubaczek, der berühmte Virtuos auf dem Waldhorn, im Dienste des k. k. Feldmarschall und General=Feldzeugmeisters, Prinzen Joseph Friedrich von Hildburghausen, der sich unter den Bewunderern befand, gesellte sich zu Dittersdorf, fragte nach seinem Namen und seiner Wohnung, mit dem Versprechen, ihn nächstens zu besuchen. Er hielt Wort. Nach einigen Tagen kam er zu der Familie Dittersdorf, und erzählte über Tische, daß sein Herr eine ansehnliche Kapelle halte, die sich dreimal in der Woche um eilf Uhr versammle, um sich zu üben; zugleich bat er den Vater um Erlaubniß,

daß Dittersdorf auch zuweilen dort erscheinen dürfe.

Schon am folgenden Tage kam Hubaczek ihn abzuholen, und Karl ward nicht wenig überrascht, als er ins Orchester trat, und man ihm den ersten Platz antrug.

Kaum war zusammen gestimmt und eine, Dittersdorf bekannte Symfonie von Jomelli aufgelegt, als der Hofkompositeur Bonno, der von dem Prinzen eine jährliche Besoldung erhielt, die großen Akademien zu dirigiren, die er dem hohen Adel in Wien den ganzen Winter hindurch gab, in den Saal trat. Er stutzte, als er einen Knaben von eilf bis zwölf Jahren an der Spitze sah, und stellte sich ihm zur Seite, um ihn zu beobachten. Nach geendigter Symfonie entfernte er sich, vermuthlich mit dem Prinzen von dem neuen Virtuosen zu sprechen, denn kurz darauf kamen beide in den Saal.

Der Prinz rufte Dittersdorf zu sich, und erkundigte sich mit vieler Güte nach seinem Vater, Lehrer, Alter und übrigen Verhältnissen. Was ihm Dittersdorf mit edler Freimüthigkeit beantwortete. Bist du aber wohl im Stande, alles was man dir vorlegt, a vista zu spielen? fragte der Prinz.

Wenn es nicht zu schwer ist? erwiederte Dittersdorf.

Nun wohl, wir wollen sehen, sagte der Prinz, und ließ durch Bonno aus seinem Musikalienkabinett ein leichtes Flötenkonzert und eine Flötensonate bringen, wovon Dittersdorf das erste sogleich und ziemlich rein wegspielte.

Nachdem wieder einige Symphonien und Arien probirt worden, ward ihm ein Solo aufgelegt, bei weitem schwerer, als das Konzert, was er aber auch gut exekutirte.

Der Prinz lud ihn an seinen Offiziantentisch, und fünf Uhr mußte Dittersdorf seinen Vater zu ihm bringen. Nachdem er sich mit ihm eine gute Weile unterhalten hatte, trat er wieder mit den Worten herein: „Nun wir beide wären in Richtigkeit; jetzt kommt es blos darauf an, ob Ihr Sohn auch will. — Willst Du — indem er sich zu Karl wendete — von deinem Vater weg, und zu mir gehen? Es soll Dir an nichts fehlen, aber dafür mußt Du auch fleißig Musik und Sprachen lernen. Ich werde dafür sorgen, daß Du die lateinische Sprache fortsetzest; aber vor allen Dingen mußt Du Dich im Französischen perfektioniren und Italienisch lernen. Das ist für einen Musiker sehr nothwendig. Da wirst Du Beschäftigung

genug haben; denn Müßiggänger dulde ich nicht. Willst Du, und versprichst Du mir das?

In froher Betäubung fiel Karl vor ihm auf die Knie: O ja gütigster Prinz! ich will!

Steh auf mein Sohn, sagte dieser; in der Kirche — vor Gott mußt du knien, aber nicht vor mir.

Behalten Sie Ihren Sohn, fuhr der gütige Fürst hierauf zum Vater fort, noch etliche Tage zu Hause; aber auf den ersten künftigen Monats bringen Sie ihn hieher, dann will ich ihn aus Ihrer Hand übernehmen, und fürs künftige an Ihrer Statt Vaterstelle bei ihm vertreten.

Am ersten März 1751. brachte ihn der Vater zum Prinzen, wo er als Kammerknabe eingekleidet wurde, und an der fürstlichen Sängerin Madam Tesi eine edle Freundin und Beschützerin erhielt. Hier ward der Kapellmeister Trani sein Lehrer, und seine nachmaligen Kompositionen zeugen von unverkenntlichem Studium italienischer Leichtigkeit und Grazie.

Im Sommer brachte der Fürst gewöhnlich einige Monate auf seiner Herrschaft Schloßhof zu. Gewöhnlich gieng mit dem ersten Juni der Prinz mit seinem gesammten Hofstaate dorthin. Schloß und Garten waren prächtig. Der Ort schien eine halbe Stadt. Held Eu-

gen von Savoyen, der im Gedächtnisse jedes patriotischen Oesterreichers lebt, und der seinen Geschmack in der Baukunst an dem Palais Belvedere zu Wien, das jetzt dem Kaiser gehört, bewährt hat, hatte dieses Schloßhof von Grund aus erbauet und eingerichtet. Ein Beweis seiner vorzüglichen Schönheit ist, daß Kaiser Franz so viel Wohlgefallen daran fand, daß er die ganze Herrschaft dem Prinzen abkaufte, und sie der Erzherzogin Christine, die er vorzüglich liebte, verehrte.

Einige Tage später kam Trani und mit ihm Pompeati, von letzterm lernte Dittersdorf Tanzen und Italienisch. Der Kavallier des Prinzen, Baron Beust, gab ihm Unterricht im Reiten.

Der Prinz war leidenschaftlicher Jagdliebhaber, und gab selbst Dittersdorfen Unterricht im Waidwerk.

Im Schloßhof wurde auch zum Erstenmale sein Genius der dramatischen Tonkunst geweckt, der sich in der Folge so kräftig und reichhaltig, zu allen Zeiten seiner Lebensperiode gleich stark verbreitete. Unstreitig haben die üppigen Gefilde von Schloßhof, das ländliche und sorgenfreie Leben, die heitere Jugendzeit den wesentlichsten Antheil an der Anmuth, Fülle, Kraft und Leichtigkeit seiner Kompositionen. Denn

heitrer erwacht der Genius auf der blumigen Wiese im Frühlingsmorgen, als unter dem Dachstübchen, wo Mangel, Frost der Elemente und umgebenden Alltagsgesichter, Neid und Verfolgung, dem gedrückten Arbeiter mehr Schweiß und Thränen als Noten aufs Papier setzen.

Ein gewisser Piloti, Direkteur einer Komödianten-Truppe, kam mit seiner Frau und noch einem Schauspieler in die Taverne gefahren, und ließ sich beim Prinzen melden. Er wurde vorgelassen, und erzählte, wie er in Preßburg vom November bis Ende Mai spiele, im Sommer aber mit einigen seiner Gesellschaft die kleinen Städte in Oesterreich bereise; er bitte sich die Erlaubniß aus, auf vierzehn Tage herkommen und vor dem Hofstaat spielen zu dürfen. Auf die Frage, welche Gattung von Stücken er zu geben im Stande sey, nennte er eine Menge Lustspiele, auch, setzte er hinzu, habe er die Serva padrona von Pergolesi *) in Bereitschaft, die er auf vieles Begehren über dreißig-

*) Bekanntes und beliebtes Intermezzo mit zwei Personen. Pergolesi komponirte es zum erstenmale, berühmter wurde es durch die neuern Bearbeitungen von Paesiello und Cimarosa.

mal in Preßburg habe aufführen müssen, und wobei er jedesmal volles Haus gehabt; mit seiner Frau und dem einen Schauspieler sey er im Stande, heute noch dieses Intermezzo aufzuführen, weshalb er auch die nöthigen Kleider dazu schon mitgebracht habe. Obschon sie beide keine Italiener wären, so wenig als er, wiewohl er von einem italienischen Vater abstamme, so sprächen sie beide doch im besten Nationalakzent, denn er habe sich dieserhalb um sie viele Mühe gegeben. Wenn also, fuhr er fort, Ew. Durchlaucht das Stück noch heute zu hören befehlen, so kann ich es in jedem Zimmer, wenn ich nur etliche spanische Wände habe, aufführen.

Meinetwegen, sagte der Prinz! und sofort ließ er den Haushofmeister kommen, und bestimmte die Sala terrena dazu, auch befahl er, die drey Gäste anständig zu bewirthen.

Nachdem nachher das Intermezzo, der Tempo's wegen, mit einigen Violinen durchlaufen war, ward es gegeben, und der Prinz mit allen Anwesenden belohnten die wirklich vortreffliche Aufführung mit dem verdienten Beifall. Nach Endigung des Intermezzo gieng der Prinz mit dem Direkteur in den Garten, und ward mit ihm einig, daß er vom ersten Juli bis letzten Oktober in Schloßhof um einen gewissen Preiß täglich, außer jenen vom Hofe verbotenen

nen Tagen spielen solle. Der Platz ward ihm in einer Wagenremise, die Prinz Eugen so schön gebauet hatte, daß sie vielmehr einem Salon glich, angewiesen.

„Welch eine frohe Aussicht für mich!“ — ruft Dittersdorf in seiner selbst verfaßten Lebensbeschreibung aus — „mit klopfendem Herzen harrte ich der Ankunft der Gesellschaft, von der ich bis dahin so viel ungekannte Freude erwartete, und zählte Tage und Stunden, und es war mir, als wenn der Juni gar nicht zu Ende gehen wollte. Meine Zerstreuung in den Lektionen nahm überhand, und es war hohe Zeit, daß Piloti nicht länger, als einige Tage noch auf sich warten ließ. Er brachte eine Gesellschaft von acht Mitgliedern mit, schlug sein Theater auf, das wirklich recht artig war, und noch im geringsten nicht abgenutzt war, so daß man ihm, wie so oft bei herumwandernden Truppen, überall die Drangsale des Zufalls hätte ansehen können. Mit dem ersten Juli begann richtig die erste Vorstellung, und täglich bis zu Ende Oktobers wurde gespielt. Der Prinz, der nie froh war, wenn er nicht auch andere an seinem Vergnügen Theil nehmen lassen konnte, erlaubte den freyen Zutritt nicht nur seinem gesammten Hofstaat und den Wirthschaftsbeamten, sondern auch jedem Fremden,

ja selbst den Landleuten, letztern jedoch nur an Sonn und Feiertagen.

Bei alle diesen abwechselnden Unterhaltungen, die mir den Aufenthalt in Schloßhof zum Paradiese machten, kann ich doch nicht sagen, daß ich in meinen Studien darüber nachlässig geworden wäre. Vielmehr munterten sie mich auf, und wenn ich dadurch auch keinen Beweis der angestammten Genialité gegeben hätte, die nicht ruht und rastet, und selten thut, was sie soll, so bin ich damit sehr wohl zufrieden, und meine Rechtlichkeit, mit der ich mich in Zeit und Geschäfte fand, ist mir in meinem Leben sehr wohl zu gute gekommen.

Anfangs November traf Dittersdorf mit seinem Herrn wieder in Wien ein. Seine Lehrstunden hatten sich um zwei vermindert, denn Reiten und Tanzen fiel weg; dafür gewann er mehr Zeit, sich zu üben, „und das ist," sagte er, „bei dem, der es auf einem Instrumente weit bringen will, wie überhaupt bei allen Dingen, die Hauptsache. In der Musik besonders kann man ohne Uebung zu gar nichts kommen."

„Trani sagte mir, ich müßte mich nun bereit halten, bei jeder Akademie (wie man in Wien die Konzerte nennt) die der Prinz den ganzen Winter hindurch alle Freitage dem hohen

Adel zu geben gewohnt war, mit einem Solo aufzutreten. Lokatellische, zukkarinische und tartinische Stücke, wie Sie deren haben, sind zum Exerziren gut, aber nicht zum Produziren; auch sind sie hier schon zu bekannt. Also werden Sie jedesmal Ferrarische Stücke, von welchen Sie bereits drei Konzerte und vier Sonaten gelernt haben, spielen. Da aber diese nicht hinreichend sind, so müssen wir uns inzwischen auf neue präpariren, und die Ferrarischen sind gerade die besten zu Studien."

„Ferrari, der große Virtuose auf der Violine, war zwei Jahre vorher, ehe ich in die Dienste des Prinzen trat, zu Wien, hielt sich bei dreiviertel Jahr daselbst auf, und erndtete sowohl beim kaiserlichen Hofe als auch bei der Theater-Direkzion, so wie bei Privatliebhabern nicht nur den größten Beifall, sondern auch die reichlichste Belohnung ein. Ich habe ihn nie spielen gehört; aber ganz Wien hielt ihn damals für den größten Violinspieler. Seine Konzerte und Sonaten, die ich noch immer im Gedächtnisse habe, verdienen heute noch Bewunderung. Bei seiner Anwesenheit in Wien wurde Trani sein Busenfreund; überall, wo Ferrari sich hören ließ, mußte er akkompagniren. Das wirkte so auf ihn, daß er sich

Ferraris Methode, Fingersatz, Strich und Vortrag ganz zu eigen machte. Zur Dankbarkeit für das vielfältige Akkompagniren, erlaubte Ferrari ihm, seine schönsten Konzerte und Sonaten abschreiben zu dürfen.

Ungeachtet Trani schon einige Jahre nicht mehr Solo spielte, hatte er doch die Gabe, seinen Schülern das beizubringen, was er selbst nicht mehr auszuüben vermochte. So kam es denn, daß ich die Ferrarischen Stücke ganz nach dem Geschmacke ihres Schöpfers spielen lernte, weshalb mich manche Wiener im Scherz Ferraris kleinen Affen nannten.

„Als ich das erstemal vor dem hohen Adel auftrat, ward mein Spielen mit allgemeinem Beifall aufgenommen. Mein Lehrmeister erhielt von allen Anwesenden viele Lobeserhebungen; einige sagten sogar, daß er an mir einen neuen Ferrari hergestellt habe.

„Allein am andern Morgen, als er zur gewöhnlichen Lektionsstunde zu mir kam, bemerkte ich, daß er etwas auf dem Herzen hatte; denn er machte sich, ehe er anfieng, so vielerlei zu thun, was er immer pflegte, wenn er mir eine Epistel zu lesen hatte. Ich glaubte, wir würden uns beide noch von gestern her in gleicher Trunkenheit begegnen, und ich konnte daher seinen kalten Ernst nicht begreifen, auch

nicht, daß er von selbst mit keinem Worte meiner gestrigen Lorbeern erwähnte. Auf meine Frage, ob er etwas gegen mich habe? antwortete er, nein! aber wohl gegen das gestrige Publikum, da Sie's doch wissen wollen. —

„Ich stutzte.“ —

„Dieses soll Sie nicht beleidigen, fuhr er fort. Sie haben sich, mir und dem Prinzen Ehre gemacht; ich bezeige Ihnen darüber auch meine vollkommene Zufriedenheit. Indessen hören Sie mir aufmerksam zu, und prägen Sie es Ihrem Gedächtnisse ein.

„Man hat Ihnen applaudirt; aber merken Sie wohl! nur darum applaudirt, weil Sie noch ein Kind sind, und man Ihnen weniger Geschicklichkeit zutraute, als man wirklich fand. Hätten Sie in Ihrem sechzehnten Jahre so wie gestern gespielt, so würde man Ihr Spiel nicht einmal bemerkt, noch viel weniger bewundert haben. Man hat mir zwar in Ihrer Gegenwart gesagt, daß ich in Ihnen einen zweiten Ferrari hergestellt habe; aber ich versichre Sie, daß das nicht nur ein bloßes Kompliment, sondern eine offenbare Unwahrheit ist; denn ich sage Ihnen frei heraus, daß Sie bis jetzt noch kaum ein Schatten von dem großen Ferrari sind. Es ist meine Pflicht, Ihnen reinen

Wein einzuschenken, und damit einem frühzeitigen Dünkel vorzubeugen, der sich nur zu bald einstellt, und junge Virtuosen unausstehlich macht. Dagegen verspreche ich Ihnen aber auch und kann es, da ich Ihre Anlagen am Besten kenne, daß Sie, wenn Sie mit dem Fleiß, wie bisher, fortfahren, Sie in Ihrem sieben- oder achtzehnten Jahre mit Recht verdienen werden, einem Ferrari an der Seite zu stehen. — Suchen Sie, bei jedem großen Virtuosen, es sey in der Violine, Singstimme oder anderm Instrumente, mit aller Sorgfalt auszuspähen, was seine Eigenthümlichkeiten sind, worin er vorzüglich exzellirt, und dann bestreben Sie sich, die seltenen und ächten Schönheiten nicht sklavisch, sondern auf eine liberale Art nachzuahmen, und sich zu eigen zu machen, und lassen Sie sich insonderheit durch Ihr eigenes Gefühl leiten, dann wird ein Künstler aus Ihnen werden! —

„„Und nun zur Lektion mein Sohn!““

„Bisher hatte mich Trani zu den Ferrarischen Konzerten und Sonaten Kadenzen von seiner eignen Erfindung gelehrt; da er mir aber ein neues Konzert zum Einstudiren brachte, sagte er: von nun an müsse er mir die Erfindung davon selbst überlassen.

Bei dieser Gelegenheit will ich eine hieher gehörige Bemerkung machen.

Kadenzen — in ältern Zeiten legte man ihnen den Namen Kaprizio bei — waren damals gänge und gebe, aber blos in der Absicht, damit der Virtuos seine Geschicklichkeit, aus dem Stegreif etwas hervorzubringen, zeigen könnte. Nachher aber kam man davon ab, vermuthlich deswegen, weil durch die Ungeschicklichkeit des Tonkünstlers, manchmal das, was er im Konzerte gut vortrug, bei der Kadenz wieder verhunzt ward. Dagegen aber entstand eine neue Sitte, die ich nur beim Fortepiano und an Männern, wie Mozart, Clementi und andern großen schöpferischen Geniens leiden mag, die, um durch das sogenannte Fantasiren ihre schnelle Erpfindungskraft zu zeigen, in ein einfaches Thema übergehen, das sie alsdann nach allen Regeln der Kunst, einigemal variiren. Da fanden sich denn aber sehr bald eine Menge kleiner Männerchen, die das alles, wie die Affen, nachmachten, und jetzt ist die Variir- und Fantasirsucht so allgemein, daß man überall, wo man in Konzerten ein Fortepiano anschlagen hört, gewiß seyn darf, mit verkräuselten Tematen regalirt zu werden. Und es wird einem nun gar übel, wenn man unbärtige Burschen Unternehmungen, worauf sich nur Meister einlassen sollten, waghalsen hört, und man möchte davon laufen, wenn man ihre, mit Katzensprüngen und anderm tollen

Zeuge angefüllte unreife Hirngeburten mit ansehen muß.

Wie ärgerte ich mich, als ich vor einigen Jahren einen Dülon mit seiner Flöte hintreten sah, und sein Fantasiren mit anhörte, in welchen er, mit meinem ehrlichen krumbeinigen Hausknechte zu reden, Schnörkel und Kribrefare herdudelte, und mit Variazionen, — nota bene — ohne irgend ein Akompagnement endigte! Indessen gerade als wir, Kozeluch und ich uns einander wechselseitig unsern Unwillen darüber äußerten, fielen uns Sr. Exzellenz der Herr Graf N. N. ins Wort: Messieurs! Sie sind beide Diktatoren in der Musik. Müssen Sie nicht selbst eingestehen, daß nunmehr die Musik auf den höchsten Gipfel gestiegen sey? denn, daß sich ein Mozart hinsetzt und auf einem harmoniereichen Fortepiano fantasirt — das ist keine Kunst; aber daß ein Flötenspieler uns auf seinem sterilen Instrumente das nemliche leistet, was Mozart thut, (oho! dachte ich) ist das nicht zum Erstaunen? Was sagen Sie dazu, Messieurs? —

„O ja sehr zum Erstaunen, sagte ich etwas sehr laut lachend, denn mir fiel gerade Blumauers Beschreibung von den Exzellenzen auf der Insel der Zirze ein. Kozeluch hingegen sagte mit seiner gewöhnlichen Professormine:

o tempora o mores! das Sonderbarste war, daß Sr. Exzellenz weder mein Lachen, noch Kozeluchs Exklamazion verstand, und bei seinem wiederholt gefällten Urtheile hinzusetzte: Kozeluch und Dittersdorf wären vollkommen auf seiner Seite. Bravo!

Im Dezember desselben Jahres kam Gluk nach Wien. Schon wußte der Prinz durch seinen Korrespondenten, welchen Beifall dieser würdige Mann in Italien erworben hatte. Eben dieser Korrespondent hatte dem Prinzen einige Wochen vorher die Partitur von der bekannten Arie: se mai senti spirarti sul volto, durch welche Gluk in ganz Italien so viel Sensazion erregte, geschickt. Der Prinz ließ sie durch Mademoiselle Heinisch, eine in Wien sehr berühmte Kammersängerin vortragen, und sie wurde allgemein bewundert. Eine ganz natürliche Folge davon war, daß der Prinz Gluk von Person zu kennen begierig ward. Dies wurde durch Bonno veranstaltet, der ihn dem Prinzen vorstellte.

Gluk war im Umgange ein jovialer Mann, und besaß auch außer seinem Fache Welt und Lektüre; daher wurde er bald ein Hausfreund des Prinzen. Bei den Akademien, von welchen immer Abends vorher eine Probe gehalten wurde, setzte sich Gluk mit der Violine an die

Spitze. Am Probe- und Konzerttage wurde des Prinzen Kapelle mit einer beträchtlichen Anzahl der gewähltesten Orchesterspieler verstärkt; daher war es kein Wunder, wenn unsre Akademien in ganz Wien für die besten anerkannt wurden.

In Singen traten gewöhnlich auf: Mad. Tesi, Mademois. Heinisch, von vortrefflicher Gesichtsbildung und Stimme. Ungeachtet man ihr die größten Anerbietungen machte, war sie doch nie zu bewegen, sich auf einem öffentlichen Theater zu engagiren; bei Kammermusiken aber ließ sie sich für eine Belohnung hören. Der Prinz hatte sie ein für allemal für seine Winterkonzerte engagirt. Ferner sang Herr Joseph Fribert, ein Tenorist, den Bonno gebildet hatte, und der in wirklichen Diensten des Prinzen war. Auf Instrumenten ließen sich gewöhnlich hören, Hr. Gentsch auf dem Violonzell, Tune auf dem Fagott; Schmitt auf der Hoboe und dem Bassetthorn; beide Hubazek auf dem Waldhorn, zuweilen einzeln, zuweilen zu zwei, und endlich meine Wenigkeit. Außerdem aber, wenn ein Virtuos, es sey im Singen oder auf einem Instrumente, nach Wien kam, und den Beifall des Publikums in Wahrheit verdiente, mußte Bonno vorher des Preißes wegen mit ihm einig werden.

und dann ließ ihn der Prinz kommen. Daher geschah es, daß ich bei unsern Akademien eine Gabrieli, einen Guarducci, Mansoli im Singen; einen Pugnani, van Maldre auf der Violine; einen Besozzi auf der Hoboe; ein Le Claire auf der Flöte; einen Stamitz, Leutgeb auf einzelnem Waldhorn und andere seltne Virtuosen mehr zu hören bekam.

Gluk ließ dem Prinzen viele seiner Kompoſizionen, Simfonien und Arien abschreiben, und jedes Stück von der Feder dieses würdigen Kompositors war ein neuer und delikater Ohrenschmaus für uns.

Graf Kaiserling, damaliger russischer Bothschafter in Wien, war ein vertrauter Freund des Prinzen. Als er eines Tages bei dem Prinzen speißte, kam die Rede auf die Musik.

Apropos! sagte Kaiserling, endlich sind die bei Benda in Berlin bestellten zwölf Konzerte für die Violine angekommen.

So? sagte der Prinz. Wer hat sie denn gespielt?

Kaiserling. Ein gewisser Reinhardt.

Prinz. (zu Bonno) Kennen Sie den Reinhardt?

Bonno. Ja Ihro Durchlaucht!

Prinz. Was ist das für ein Mann?

Bonno. Hm! ein Hexenmeister ist er nicht; es giebt wohl noch viel bessere hier.

Kaiserling. Das wäre? Ich habe doch den Kapellmeister vom hiesigen Dohm ersuchen lassen, mir den ersten Violinisten herzuschicken; und der muß doch wissen, wer der beste in Wien ist.

Bonno. Ei da hätten Ew. Exzellenz nicht den ersten, sondern den besten verlangen sollen! Reinhardt ist zwar der erste Violinist bei St. Stephan, aber nicht der beste in Wien.

Kaiserling. Indessen hat doch Reinhardt die sechs Konzerte, die ihm vorgelegt wurden, nicht nur vom Blatte getroffen, sondern auch recht artig und nett vorgetragen.

Bonno. Wundert mich sehr — Bendaische Konzerte — —

Kaiserling. Sind aber auch nicht so schwer, als die, welche er für sich selbst gesetzt; denn ich habe vom Fürsten N. in Petersburg den Auftrag übernommen, diese Konzerte nicht in seinem, sondern in meinem Na-

men zu bestellen; daher hat sie auch Benda an mich hieher, und nicht nach Petersburg addressirt. Ich werde sie mit dem nächsten Kurier expediren. Wenn aber (zum Prinzen) Ihro Durchlaucht Belieben tragen, sie zu hören, so bestellen Sie Ihre Kapelle, und ich bestelle Reinhardt. Dann können wir heute Abend sechs und morgen Abends die andern hören.

Der Prinz. Warum nicht alle zwölf noch heute?

Kaiserling. Das geht nicht; Reinhardt hält es nicht aus. Denn als er gestern die ersten sechs bei mir gespielt hatte, war er müde genug, und konnte nicht mehr.

Prinz. Ja das ist etwas anders, daran dacht' ich nicht.

Graf Kaiserling fuhr nach der Tafel nach Hause, bestellte Reinhardt zum Prinzen, und dieser spielte die ersten sechs denselben Abend. Wir alle, selbst Bonno, Gluk und Trani waren über die Schönheit der Konzerte entzückt, und Reinhardt hatte sie in der That sehr sauber und niedlich vorgetragen; nur war mirs nicht recht, daß er, wenn Kadenzen vorkamen, keine machte, sondern gleich in den Triller übergieng.

her sein Instrument untersucht zu haben, ob auch eine falsche Saite darauf sey; die reine, die er dafür aufziehe, könne sich über Nacht ausdehnen, und den andern Tag desto besser Stimmung halten.

Gluk lächelte zufrieden.

Ich gieng auf mein Zimmer; nahm meine Violine und präparirte mich zu Kadenzen, sowohl in der harten als weichen Tonart. Trani kam dazu, schüttelte mit dem Kopfe, als er von meinem Wagstücke hörte, aber sprach mir doch Muth ein, und empfahl mir die strengste Aufmerksamkeit.

Die Musik begann, ich spielte die andern sechs Konzerte, die Reinhardt noch nicht gespielt hatte, mit der möglichsten Anstrengung durch, und unterließ nicht, an Orten, wo es angezeigt war, förmliche Kadenzen anzubringen.

Aus dem Gespräche der sämmtlichen Zuhörer, unter welchen Gluk sich am lebhaftesten äußerte, bemerkte ich, daß man das nicht erwartet hatte und zufrieden war. Als ich Trani fragte, ob ich den Prinzen wohl um Erlaubniß bitten könnte, die andern sechs auch noch zu spielen, sagte er zwar: wenn Sie nur nicht mit den letztern wieder verderben, was Sie mir den ersten gut gemacht haben; indeß als ich darauf

bestand,

bestand, so gieng er mit den Worten in nome di Dio! zum Prinzen. Kurz, ich spielte sie ebenfalls durch, und sie kamen mir nicht halb so schwer an.

Was hierüber gesprochen wurde, verschweige ich, damit ich nicht des Eigenlobes beschuldigt werde. Ich frage aber jeden Unpartheiischen, wer verdiente eigentlich Lob dafür? Unstreitig mein Lehrmeister, der sich so redliche Mühe um mich gab, besonders aber der gute Herr, der so viel aufwendete, und sich meine Kultur so angelegen seyn ließ.

So schön mir das alles nun gelungen war, so blieb doch wie gewöhnlich die Epistel meines wackern Lehrers nicht aus. „Ehre dem Ehre gebühret! sagte er, als er am folgenden Morgen zur Lehrstunde kam. Sie haben sich gestern brav gehalten, und ich bezeuge Ihnen hierüber meine aufrichtige Freude. Aber, aber! Hüten Sie sich, dergleichen Wagstücke öfters zu versuchen. Ich habe schon manchen kapitalen Virtuosen dabei straucheln, und sich um seine Reputazion bringen gesehen. Daß Sie gestern gut fortgekommen sind, haben Sie blos dem blinden Glücke zu verdanken. Ich will den Fall setzen, während dem Spielen und gerade ein paar Takte vor den Arpeggio's, die fast in jedem dieser zwölf Konzerte vorkommen, wäre

Ihnen eine Saite gerissen. Wie hätten Sie viersaitige Arpeggio's auf drei Saiten, bei einem Konzerte, daß Sie nicht nach meiner Methode einstudirt haben, exekutiren oder aus dem Stegreif variiren können? Mußten Sie nicht stecken bleiben? Ich habe Sie zwar bei Ihren Exerzitien sich stets auch auf den Fall mit drei Saiten präpariren lassen; aber bei Sachen, die Sie gar nicht kennen, ist das beim Teufel! doch wohl etwas anders? — Ich bitte, das nicht für ungut zu nehmen."

In der That ließ dieser vortreffliche und vorsichtige Lehrmeister mich allemal, wenn ich mein Konzert mit aller Präzision vorzutragen gelernt hatte, dasselbe noch einmal auf drei Saiten spielen, und diese Uebung ist mir in meiner Virtuosenlaufbahn späterhin sehr oft zu Statten gekommen.

Der Prinz sagte eines Tages zu Bonno, er glaube bei mir eine Anlage zur Komposizion zu spüren, denn meine Kadenzen verriethen Schöpfungskraft, weil ich sie selber und gut erfände, dieser, dem mein kleines Talent ebenfalls interessirte, bot mir darauf freien Unterricht in der musikalischen Komposizion an, und ich erhielt von ihm die gewünschte Erlaubniß, dreimal in der Woche zu ihm gehen zu dürfen. Mit Entzücken küßte ich ihm die Hand dafür,

und fühlte mich bei dieser Aussicht höchst glücklich.

Als ich das erstemal zu ihm kam, schenkte er mir Furens Einleitung zur Komposizion. Dieses Werk war damals eins der besten dieser Art. Es ist in lateinischer Sprache geschrieben, und besteht durchaus in Gesprächen zwischen Lehrer und Lehrling. Ich habe dieses Buch nach der Hand ins Deutsche übersetzt gesehen. Indem mir Bonno das Buch gab, fragte er: Sie verstehen doch Lateinisch?

Ich blätterte hin und wieder, durchlief hie und da ein paar Stellen, und antwortete: das ist ja so ein Küchenlatein, daß es ein Schüler in Sekunda verstehen muß. Ei versetzte er mit seinem gewöhnlichen Korrektionston: man muß hier nicht auf die Zierlichkeit, sondern auf die gründlichen Lehren, die das Buch enthält, sehen. Nun ja doch!

Als ich einige Wochen Unterricht genommen hatte, befahl mir Bonno eine Sonate für mich zu komponiren. Ich that es und brachte sie ihm. Er verbesserte einige Noten im Baß, und verlangte, ich sollte versuchen, ein Konzert zu setzen. Ich gieng daran, und nach einem Zeitraume von vierzehn Tagen überreichte ich es ihm. Allein mit dem vollstimmigen Ak-

kompagnement haperte es gewaltig; denn ich hatte nicht nur manchen Schnitzer wider die Regeln des Generalbasses, sondern auch wider die goldne Regel: daß man mit der Begleitung die Singstimmen nicht verdecken oder übertäuben müsse, gemacht. Mein Lehrer zeigte mir alle Fehler und ihren Grund, und sagte mir die Vortheile, wie ich sie verbessern könne. Ich brachte vier Lekzionsstunden zu, ehe ich alles ins Reine bekam. Als das geschehen war, sagte er: nun studiren Sie die Prinzipalstimme unter der Aufsicht des Herren Trani gut ein, schreiben Sie die Stimmen aus der Partitur, und wenn Sie alles in Richtigkeit haben, dann lassen Sie sich vor dem Prinzen damit hören.

Ich spielte mein Konzert. Aber wie vermögte ich die Wonne zu beschreiben, die mein Innerstes durchdrang, als ich mein Machwerk zum erstenmal in meinem Leben, zum erstenmal von einem zahlreichen und vortrefflichen Orchester begleiten hörte! ich schwamm in lauter Entzücken. Jeder, der je in meinem Falle war, wird aber auch wissen, was das auf sich hat, und sich mit Lächeln des hohen selbsteigenen Eindrucks seiner ersten genialen Emanzipation erinnern. Mit dem Stolze des Dichters, dem sein erstes Karmen gelungen ist, das er auf einem silberbebrämten Bande Wunder bewirken

sieht, trat ich von dem Platze ab, wo ich das erste Produkt meines damals noch sehr wirrigen Hirnkastens dem Urtheile so vieler Kenner, Liebhaber und Kritiker Preis gegeben hatte. — Um einige Zolle kam ich mir größer vor.

Dieser nicht mißlungene Versuch munterte mich auf, mir wirklich alle ersinnliche Mühe um Erlernung der Regeln des reinen Satzes zu geben. Allein je größer meine Anstrengung war, je mehr wuchsen die Schwierigkeiten, die ich dabei fand. Doch ich ließ mich nicht abschrecken. So jung ich damals war, so sah ich doch bald genug ein, daß einem Komponisten nebst dem, daß er die Grundregeln dieser Wissenschaft inne hat, nichts nöthiger sey, als Geschmack und Fantasie, überhaupt, daß er ein schöpferisches Genie besitze. Dies letztere, obschon es ein Naturgeschenk ist und Wenigen zu Theil wird, muß dennoch durch beharrlichen Fleiß kultivirt werden, sonst schießt es wie eine wilde Pflanze auf, und man hat keinen Seegen davon. Ich nahm mir daher vor, nicht nur Alles, was mir Neues vorkam, con tanto d'orecchio (durch welchen Ausdruck der Italiener die höchste Aufmerksamkeit bezeichnet) zu hören, sondern auch nachzuspüren, warum ein schöner Gedanke wirklich schön wär. Wie oft entdeckte ich da nicht, daß er

bloß darum schön war, weil er gerade am rechten Orte stand, und außer diesem Platze nicht bemerkt worden wäre, ja selbst anderwärts das ganze Werk verhunzt haben würde.

Nach Ostern endigten die Winterkonzerte, und wir waren den ganzen Sommer hindurch müßig. Wir hatten zwar den Befehl, täglich bis um vier Uhr in Bereitschaft zu seyn; wenn aber bis diese Stunde keine Ordre kam, so konnte Jeder hingehen, wohin er wollte.

An einem Tage, wo ich den Prinz, sammt der Tesi und Bonno beim venezianischen Gesandten zum Diner wußte, machte ich einmal einen Ausflug auf das Land zur Weinlese. Ich war gerade seit einiger Zeit ein heftiger Billardspieler geworden, und hätte also auch diesen Tag, gleich jenem Kaiser, für verloren gehalten, wenn ich an demselben nicht Billard gespielt hätte.

Kaum kam ich um drei viertel auf sechs Uhr auf das Kaffeehaus zurück, so kam mir gleich der Markör mit dem Ausruf entgegen: Es ist tausend Glück, daß Sie gekommen sind, der Laufer vom Prinzen hat Sie schon dreimal hier gesucht; es ist um sechs Uhr Musik beim Gesandten; die andern Herren sind schon alle hingegangen, nur Sie fehlen noch! —

Hastig flog ich nach Hause, zog mich geschwind um, ließ während dem einen Fiaker bestellen, und um ein Viertel nach sechs war ich in der Antichambre, wo man mir sagte, daß der Prinz schon dreimal nach mir herausgeschickt und erfahren habe, daß nur ich allein noch fehle. Nachdem man unser Beisammenseyn gemeldet hatte, wurden wir hereingerufen.

Der ernste und finstre Blick des Prinzen ließ mich deutlich sehen, daß es morgen ein tüchtiges Kapitel setzen würde.

Das Konzert begann mit einer Simfonie, und da Trani Unpäßlichkeit halber nicht zugegen seyn konnte, so war ich a la Tete des Orchesters. Der Bothschafter konnte sich schon hierüber nicht genug wundern. Wie vielmehr aber ward er befremdet, als seine Gemalin eine Arie, die ich nie gehört haben konnte, sang, und ich sogleich das Tempo völlig richtig nahm.

Es war das aber nichts Besonderes; denn die Bewegung der paar ersten Noten am Flügel, den Bonno spielte, hatte ich in einem Nu weg, wie es überhaupt in ähnlichen Fällen allemal seyn muß. Allein der Gesandte gieng nach der Arie zum Prinzen, machte ein erstaunliches Wesen aus meiner Direktion, und setzte hinzu: daß er dies am besten verstehen müsse, da er

selbst, obgleich Dillettant, ein Professore di Violino wäre. —

Gut, sagt der Prinz, ich werde ihn, wenn die Reihe an ihn kömmt, ein Solo spielen lassen, damit Sie, als ein so großer Kenner, beurtheilen mögen, ob er Hoffnung giebt, einmal ein Virtuos zu werden.

Ich hatte jedes Wort vernommen, und dachte, ich müßte vor Angst in die Erde sinken; denn ich hatte in der Eile vergessen, ein Konzert oder eine Sonate zu mir zu stecken. Ich sann hin und her, um eine List zu erfinden, durch welche ich mit guter Manier davon loskommen könnte, um nicht eingestehen zu müssen, daß ich sorglos genug gewesen sey, auf so etwas nicht zu denken; ein Fehler, den der Prinz nie pardonirte, um so weniger, da er schon über mein Zuspätkommen Ursache genug hatte, ungnädig zu seyn. — Endlich nach vielem Ueberlegen verfiel ich auf ein verwegnes Mittel. Du mußt mir aus der Noth helfen, sagte ich zu meinem jüngern Bruder. Wenn ich ja noch eine Sonate spielen soll, so akkompagnire mir die aus dem G. aus dem Kopfe; fehlt auch hie und da eine Note, so laß das gut seyn; hier ist schon einmal nichts anders zu thun. —

Meinetwegen, sagte mein Bruder; fürs Steckenbleiben wollen wir wohl sorgen. Wer war froher als ich!

Endlich kam der gefürchtete Befehl, mich hören zu lassen. Mit der unbefangensten Miene von der Welt gieng ich zu einem Tischchen, worauf die Musikalien lagen, erwischte aus der nächsten besten Simfonie die erste Violine und den Baß.

Die erste Stimme legte ich für mich, die andre für meinen Bruder auf. Unglückseeliger Weise aber war die Simfonie aus E dur; demungeachtet fieng ich meine Sonate aus dem G herzhaft an. Allein kaum hatte ich zehn oder zwölf Takte gespielt, so bemerkte ich, daß der Bothschafter von seinem Platz aufstand, im Vorbeigehen einem andern italienischen Kavalier zu folgen winkte, und beide hinter mich traten. Man kann sich meine Angst vorstellen, die mich überfiel, da ich den Professore di Violino so nahe hinter mir hatte. Zum größten Ueberflusse nahm er ein Fernglas aus der Tasche, und gukte mir über die Achsel in die Stimme.

Das wird schön werden, dacht' ich. Nun wirds sauber werden, flüsterte ich meinem Bruder zu. Unterdeß faßte ich auf der Stelle den Entschluß, nach Endigung des ersten Satzes dem

Bothschafter die Wahrheit zu gestehen, und ihn zu bitten, er möchte mich bei dem Prinzen nicht verrathen.

Allein bald wurde ich gewahr, daß der Herr Bothschafter nicht nur kein Professore der Violine, sondern ein leerer Windbeutel war, der auch nicht eine Note kannte, und seinen Nachbarn nur seine erlogenen Kenntnisse aufdringen wollte; denn völlig der Wahrheit entgegen tuschelte er ihnen einigemal zu: Adesso viene un passagio! (jetzt kömmt eine Passage.)

Ich war alsdann Schalk genug einen Lauf, einen Schnörkel oder irgend eine Variazion aus dem Stegreif zu machen, welches mir oftmals sehr gut gerieth. Da ich mich außer aller Gefahr sah, so wuchs meine Laune dermaßen, daß ich meine Sonate mit einer ungewöhnlichen Präzision durchspielte und zu aller Satisfakzion endigte. Der Bothschafter applaudirte mir, und konnte dem Prinzen nicht genug sagen, welche herrliche Acquisizion er an mir gemacht habe.

Während dem trat Bonno mit den Worten zu mir: Es ist wahr, Sie haben heute mit einer außerordentlichen Fertigkeit gespielt; aber Ihrem Bruder muß ich den Text lesen, weil er so schlecht akkompagnirt hat. —

Das thun Sie nicht, antwortete ich; denn er hat den Baß auswendig gespielt. Wie das? fragte Bonno; er hatte ja die Baßstimme vor sich liegen. — Ja, es war nur so zum Schein, erwiederte ich, und erzählte ihm die ganze Geschichte.

Sehr verwegen, das muß ich sagen! antwortete er einigemale; aber als ich auf das Adesso viene un passagio kam, lachte er von ganzem Herzen los, so daß der Prinz, dadurch aufmerksam gemacht, ihn zu sich winkte. Unterdeß, ich hatte um Verschwiegenheit gebeten, und also war ich seinetwegen sicher. Ich gieng vergnügt meiner Wege.

Des andern Tages ließ mich der Prinz, als er an der Tafel saß, rufen. Mir ahnete nichts Gutes; denn ich hörte schon von dem Bedienten, daß von mir gesprochen worden war. Bestürzt trat ich ein, denn der Gedanke setzte mich außer mir, daß ich meinen Vorwurf nicht blos in Gegenwart der Tafelgäste, sondern auch der Bedienten erhalten sollte, und betroffen blieb ich in der Thür stehen.

Ha! sagte der Prinz, wie der Bursche so blaß da steht, wie eine H—re vor der Polizey; aber ich werde Dir Deine Wangen bald röther färben! Wer sollte denken, daß der da

gestern so effrontirt seyn würde, aus einer Simfoniestimme in E la fa eine Sonate aus dem G zu spielen, und einen Bothschafter zum Narren zu haben!

Das war nicht meine Absicht, Ew. Durchlaucht, sagte ich; denn ich hatte mir vorgenommen, ihn sogar zu bitten, daß er mich nicht bei Ihnen verrathen sollte.

Thatst Du das wirklich? versetzte der Prinz. —

Es war nicht nöthig, antwortete ich; denn ich merkte bald, daß er keine Note kannte.

Dem sey wie ihm wolle, fuhr der Prinz fort, es war allemal ein verwegner Streich von Dir. Was hast Du dafür verdient?

Ich zog die Achseln und stammelte: Strafe!

Eine Ohrfeige war das wenigste, was ich erwartete; aber statt deren gab er mir seinen Teller, worauf ein Glas mit Tokayer gefüllt stand, und nebenher fünf oder sechs Biskuiten lagen. „Ich versprach Dir Deine blassen Wangen röther zu färben, sagte er, indem er ihn mir hinreichte. Da nimm, setze Dich dorthin damit, und versuche, ob das nicht so kommen wird." —

Ich that, wie mir befohlen wurde, und als ich das dritte Biskuit aufhob, siehe da lagen 10 Dukaten darunter. Das ist dafür, sagte der Prinz, als ich aufstehen und mich dafür bedanken wollte, daß Du Dich gestern so gut aus der Affaire gezogen hast.

Am allerliebsten pflegte der Prinz, wie ich schon einmal gesagt habe, Proben von Geistesgegenwart zu belohnen; und da Geist sich nun oft findet, wo man weiß, daß er bemerkt wird, so gelang es mir nicht selten, einigen Lohn dafür bei ihm zu verdienen."

Im Jahre 1758. während Ausbruch des siebenjährigen Krieges, wo der Prinz das Kommando über die Reichsarmee erhielt, begleitete ihn Dittersdorf über Erfurt, Jena, Saalfeld, wohin die Marschroute gieng, nach Hildburghausen, wo er die Bekanntschaft des jungen Schweizer machte, der damals mit Dittersdorf in gleichem Alter war, und in der Folge durch seine meisterhafte Komposizion der Alzeste von Wieland, der ersten großen deutschen Oper, rühmlich bekannt wurde.

Der Winter vergieng ihm hier unter beständigen Musikübungen und abwechselnden Vergnügen äußerst angenehm.

Mitten in diesen Lustbarkeiten aber hätte ihn ein unglücklicher Zufall beinahe mitten in der Blüthe seiner Jugend dahingerafft.

Ein herzoglicher Bereiter, ein sehr artiger junger Mensch, dessen Vater ansehnliches Vermögen besaß, spielte die Violine, und bat Dittersdorf um Unterricht, den er ihm auch ertheilte, ohne Geld dafür zu nehmen. Dafür suchte ihm der dankbare Schüler allerhand Vergnügen zu machen, mit dem, was er ihm gewähren konnte — Pferden und Wagen.

Es fiel dieses Jahr schon frühzeitig großer Schnee, der den ganzen Winter anhielt. Wöchentlich holte der junge Bereiter Dittersdorfen ein paarmal in einem Rennschlitten ab, und fuhr ihn nach einem stark besuchten Gasthofe eine Stunde von der Stadt.

Einst ladete er ihn zu einer ähnlichen Lustparthei. Dittersdorf war schon im Begriff sich anzukleiden, als er durch eine Ahnung gewarnt wurde. „Es überfiel mich eine Angst" — sagt er in seiner Selbstbiografie — „als wenn mir Jemand mit einer eiskalten Hand über den Rükken führe. Ohne an Ahnungen zu glauben, vergieng mir doch mit einemmal die Lust mitzufahren. Ich schloß den Schrank wieder zu, aus dem ich die Kleider genommen, und setzte

mich an meinen Schreibtisch; und als der Bereiter wieder kam, sagte ich ihm rund heraus, daß ich mich anders besonnen habe. Alle sein Bitten war umsonst, wiewohl ich keinen vernünftigen Grund anzugeben wußte. Der Friseur, der so eben kam, ward in seiner Gegenwart fortgeschickt. Schmollend gieng der Bereiter fort, und ließ nun, statt meiner, den Stallknecht sich in den Schlitten setzen, damit dieser sein ordentliches Gewicht bekäme. Er selbst ritt auf dem sogenannten Löffel, und durch mein Fenster sah ich ihn durch die Straße über den großen Platz nach dem Stadtthore zufahren.

Kaum entfernte sich der Schall von dem Schlittengeläute, als ich einen Mantel umnahm, und zu meinem Bruder gieng. Ich traf ihn mit Schweizer über Rabeners Satyren an, die sie einander wechselsweise vorlasen. Wir machten uns an sechs neue Richtersche Quartetts, die Schweizer bekommen hatte. Er spielte das Violonzell, ich die erste, und mein älterer Bruder die zweite Violine, mein jüngerer die Bratsche. Mitten durch tranken wir einen köstlichen Kaffee, und rauchten den feinsten Knaster dazu, und waren recht vergnügt.

So eben stimmten wir zu einem neuen Quatro ein, als plötzlich die Nachricht aus dem

Hause zu uns herauf erscholl: Der Bereiter habe das Unglück gehabt, gerade bei dem Stadtthore in eine Schleuder zu gerathen. Der Schlitten sey an einen Stein geprallt, umgestürzt und der Stallknecht mit der Stirn gerade gegen das eine Ende des Stadtthores geflogen, er habe seine Hirnschale zerschmettert, und sey auf der Stelle todt geblieben.

Ich ward heftig erschüttert. Schweizer lief fort, um sich darnach zu erkundigen. Nach einer halben Stunde war er wieder da, und bestätigte die traurige Geschichte. Den Bereiter hatte man auf die Hauptwache gesetzt, wo er Schweizern sagte, es sey ihm der einzige Trost bei diesem Unglücke, daß ich nicht mit ihm gefahren sey, weil es mir unfehlbar eben so ergangen seyn würde. Der Herzog ließ der unglücklichen Wittwe lebenslang die halbe Gage des Mannes, und der Vater des Bereiters legte ihr die andere Hälfte durch gerichtliche Zusicherung zu; der Bereiter aber ward, wegen seiner Unvorsichtigkeit zu einem vierwöchentlichen Arrest auf die Hauptwache verurtheilt. So rettete eine unbestimmte Empfindung mein Leben."

Bis im März blieb Dittersdorf in Hildburghausen, worauf er im Gefolge des Prinzen seine Rückreise nach Wien wieder antrat.

Hier

Hier komponirte er sechs Simfonien, die sowohl in Wien als Prag allgemeines Aufsehen erregten, und ihm einen guten Ruf als Tonsetzer erwarben.

Ein böhmischer Graf, dem sie vorzüglich gefallen hatten, machte seine persönliche Bekanntschaft, und bestellte bei ihm sechs andere Simfonien für 24 Dukaten, für den Grafen Breda sechs Simfonien und zwei Hoboe-Konzerte, dann noch drei Simfonien und ein Hoboekonzert.

Der regierende Herzog von Sachsen-Hildburghausen, dessen Grosoheim der Prinz, Dittersdorfs Wohlthäter war, starb; und der zurückgebliebene Erbprinz dieses Herzogthums war ein Kind von sechs bis sieben Jahren. Dies hatte zur Folge, daß seinem Prinzen nicht nur die Vormundschaft über seinen Mündel, sondern auch die Administrazion und Regierung des Herzogthums angetragen wurde, die er weder ablehnen konnte, noch wollte, und die ihn also nöthigte, nach Hildburghausen zu ziehen. Da er an diesem Hofe schon eine Kapelle fand, und überhaupt mit der Erziehung des Erbprinzen, auch mit der Administrazion des Landes alle Hände voll zu thun bekam, so mußte er den größten Theil seiner eignen Kapelle entlassen. Damit

aber die Entlassenen ihr Brod nicht verlieren möchten, so wurde mit dem Grafen Durazzo, der damals die Hauptdirekzion des Hoftheaters hatte, verabredet, daß dieser die Kapelle des Prinzen übernahm, und mit ihr einen Kontrakt auf drei Jahre schloß, vermöge dessen sie sowohl beim Orchester des Theaters, als bei der Hofkapelle um den nemlichen Gehalt, wie beim Prinzen, spielen mußte.

Niemand war hierbei übler daran, als unser Dittersdorf: „Ich mußte nicht nur beinahe täglich von zehn Uhr früh bis zwei Uhr Nachmittags bei den Opern und Balletproben, so wie Abends bei den Aufführungen im Theater von halb sieben bis zehn Uhr, sondern auch bei den alle Feiertage gehaltenen Theaterakademien akkompagniren, so wie auch alle vierzehn Tage Konzert spielen. Eben so war ich verbunden, an Fest- und Gallatagen beim kaiserlichen Hofe selbst mich zu produziren.

Man kann leicht denken, daß ich bei diesem beschwerlichen Dienste weder Zeit hatte Schüler anzunehmen, noch Privatkonzerte zu frequentiren, wodurch mir jeder Nebenverdienst abgeschnitten war. Und da damals der Luxus aufs Höchste gestiegen war, so konnte ich ja doch auch, wenn ich als Virtuose vor dem Publi-

kum, ja selbst vor dem kaiserlichen Hofe auftreten mußte, mich nicht in Kleidung vernachlässigen. Meine 37 Gulden 30 Kreuzer monatlicher Gage gingen für Frühstück, Mittag- und Abendessen darauf. Nirgend konnte ich mich in die Kost verdingen; denn wer hätte mir außer den Gasthäusern um zwei auch wohl halb drei Uhr aufgetischt? Ich mußte daher hier für theures Geld zehren, und hatte manchen Tag einen Gulden verthan, ohne mich satt gegessen zu haben.

Gluk war schon seit zwei Jahren als Hof- und Theater-Kapellmeister mit einem Gehalt von 2000 Gulden engagirt.

Schon beim Prinzen hatte er mich in Affekzion genommen. Ich suchte mich durch mein Anschmiegen an ihn darin zu erhalten, und es gelang mir, ihn so zu gewinnen, daß er mich wie seinen Sohn liebte. Ich nahm also meine Zuflucht gerade zu ihm, und stellte ihm die Umstände vor, wie sie es in der That waren, worauf er mir versprach, sich meiner anzunehmen.

Des andern Tags fuhr ich mit ihm zum Grafen Durazzo. Gluk klärte ihm alles auf, und ich bat entweder um eine Zulage an Besoldung, oder meine Entlassung. Gluk

ermangelte nicht, mich aus allen Kräften zu unterstützen. Endlich sagte der Graf zu mir: Liebes Kind! es steht nicht in meiner Macht, Ihnen weder Zulage zu geben, noch Sie zu entlassen; denn ich kann nichts wider Ihren Kontrakt thun. Aber vier Tage in der Woche kann ich Sie dispensiren, mithin können Sie an diesen Tagen für sich verdienen, was Sie wollen, und auf diese Art sind Sie doch einigermaßen erleichtert. Ich dankte Sr. Exzellenz für diese Gnade in den rührendsten Ausdrücken, und befand mich so wohl dabei, daß ich in manchem Monate mehr verdiente und einnahm, als meine Gage betrug. Daher verwendete ich meinen Nebenverdienst auf prächtige Kleidung, welches dem Grafen so wohl gefiel, daß er mein gnädiger Patron wurde und mich öfters zu seiner Tafel lud. Dafür verdoppelte ich aber auch meinen Eifer, und hatte bald das Glück, den ungetheiltesten Beifall des Wiener Publikums zu erhalten.

Schon waren beinahe fünf Vierteljahre verflossen, als mir eines Tages Gluk erzählte, daß er nach Bologna verschrieben sey, um dort eine Oper zu komponiren. Zugleich fragte er mich, ob ich Lust habe, mit ihm nach Italien zu reisen; jedoch verstünde sich, müßte ich die Hälfte der Reisekosten tragen, so wie auch mei-

ne Diäten aus meinen eigenen Mitteln bestreiten; die Erlaubniß dazu wollte er mir schon beim Grafen Durazzo auswirken.

Unendlich gern! antwortete ich im höchsten Enthusiasm, den ein Mann, wie Gluk, der meine Liebe zur Kunst, so wie meine ganzen Umstände kannte, über alles hätte achten sollen; aber, — setzte ich traurig hinzu, es fehlt mir dazu an Gelde. —

Ja: antwortete Gluk kalt und weggewandt, dann kann freilich aus der Sache nichts werden.

An demselben Abende soupirte ich bei dem damaligen Hofagenten, dem Herrn von Preiß, und erzählte ihm Gluks Vorschlag.

Ei tausend Sapperment! sagte dieser, schlagen Sie ein, und nehmen Sie Gluk beim Worte!

Ja, erwiederte ich mit Achselzucken, wo aber Geld hernehmen? Gluk will mich wohl mitreisen lassen, aber ich soll die Hälfte der Kosten tragen. —

Pah! antwortete der Biedermann — gesegnet sey seine Asche! — Dazu will ich schon Rath schaffen. Ich strecke Ihnen hundert Dukaten vor, die Sie mir eher nicht wieder geben

sollen, als bis Sie in bessere Umstände kommen. Speisen Sie morgen bei mir. Ich werde Herrn von Allstern einladen, und ihn bei einem guten Glase Grännzinger — (dem besten österreichischen Wein —) dahin zu bringen suchen, daß er Ihnen eben so viel vorschieße. Ueberdem gebe ich Ihnen auf den Nothfall einen offenen Wechsel auf 600 Gulden mit, mithin haben Sie gegen 1500 Gulden. Mit diesen können Sie schon gut fertig werden. Gedrängt sollen Sie deshalb von keinem von uns werden. Gehen Sie morgen zu Gluk, machen Sie alles richtig, und dann kommen Sie Mittags zum Essen.

Mit Freudenthränen dankte ich dem edeln Mann, und gieng des andern Tages zeitig zu Gluk. Er war außerordentlich erfreut darüber, befahl anzuspannen, und wir fuhren zum Grafen Durazzo. Dieser ertheilte mir nicht nur die Erlaubniß, und schenkte mir zu meiner Reise 50 Dukaten, sondern versprach mir auch einen sechsmonatlichen Vorschuß aus der Theaterkasse, und somit wurde unsre Abreise in vierzehn Tagen angesetzt.

Mit einem Herzen voll Wonne eilte ich zum Mittagsmahl beim Herrn von Preiß, wo alles so eintraf, wie er mir den Tag zuvor

versprochen hatte. Kurz darauf lud mich Graf Durazzo mit Gluk zu Tische, stellte mir darauf die Anweisung auf 225 Gulden aus der Theaterkasse mit dem Beifügen zu, daß die Kaiserin (Maria Theresia) mir damit ein Geschenk zu meiner Reise mache, und meine Gage auch während meiner Abwesenheit immer fortlaufen solle. Wenn Sie, fuhr er fort, mit Ihrem Gelde nicht ausreichen sollten, so wird Ihnen Herr Kapellmeister Gluk hier, gegen Anweisung auf Ihr Gehalt, sehr gern einen Vorschuß thun.

Ich werde keinen brauchen, versetzte ich etwas schnell und trocken; denn ein Paar gute Freunde haben für den Fall schon von selber gesorgt.

Tanto meglio! sagte der Graf.

Unsere Reise verzögerte sich um einige Tage einer Signora Marini wegen, die als Prima Donna zwei Jahre hindurch in Prag auf dem Theater gewesen war, und nun mit ihrer Mutter nach ihrer Vaterstadt Venedig zurück wollte.

Gluk hatte sie schon vor drei Jahren in Italien gekannt, und war so artig, um ihrentwillen die Reise noch fünf Tage aufzuschieben, jedoch mit dem Beding, daß sie sich als-

dann gefallen lasse, Tag und Nacht zu reisen. Sie war dazu bereit, und wir fuhren in zween Wagen mit Postpferden von Wien ab.

Ich hatte den Auftrag von Gluk, alle Ausgaben der Reise zu bestreiten und Rechnung darüber zu führen. Auch Signora Marini ersuchte mich um diesen Dienst, und gab mir eine wohlgespikte Goldbörse mit dem Bedeuten, daß sie sie, wenn sie leer wäre, wieder füllen würde.

Sie war ein sehr schönes, interessantes Mädchen von ungefähr vier und zwanzig Jahren, munter, launig und sehr unterhaltend; übrigens aber von sehr edelm, anständigem Betragen. Gleich beim ersten Mittagsmahl in Neustadt bat sie sich aus, daß wir, um ihres beiderseitigen Umgangs zu genießen, bei jeder Stazion bis Venedig wechseln, und bald Gluk, bald ich in ihrem Wagen fahren möchten. Ihre Mutter, eine muntere lustige Frau von etwa funfzig Jahren, ausgelassen wie ihre Tochter, fuhr beständig in unserm Wagen, bald in meiner, bald in Gluks Gesellschaft, und die Zeit vergieng uns Allen sehr angenehm. Gluk war galant, und suchte sich angenehm zu machen; ich suchte ihm aber alles wieder zu verderben, sobald ich ihm den Platz abgewonnen

hatte, und diese kleine Eifersucht half uns die Reise um so pikanter zu machen. Das Mädchen war souveraine Gebieterin und Amor der Kapellmeister. Er gab Ton und Stimmung an. Gluks heiligster Vorsatz, Tag und Nacht zu reisen, ward früh unterminirt, und wir fanden es unter so günstigen Umständen doch gemüthlicher in Gräz, Laybach und Görz ein bequemes und einträgliches Nachtlager zu halten, als diskursive immer weiter vorwärts zu rücken, was uns nicht viel mehr als — Meilen einbrachte.

Am siebenten Abend unsrer Reise kamen wir in Mestre an.

Wir hatten uns zwar vorgenommen daselbst zu übernachten, und am andern Morgen in einer Peota (einem größern zweirudrigen Schiffe, worauf sechs bis zehn Personen mit Bagage Raum haben) nach Venedig zu fahren. Aber die Marini war hartherzig genug, nun sie so nahe an Venedig war, von woher vielleicht süße Erinnerungen der vorigen Zeit auf sie eindrangen, uns noch für den Abend zur Ueberfahrt zu bewegen, und also kamen wir vor Mitternacht in Venedig an. Es war gerade in der Nacht zwischen dem Palmsonntage und dem Montage der Karwoche.

Nach Aufenthalt von einer Woche gieng die Reise nach Bologna, wohin Gluk verschrieben war, zur Einweihung des neuen Opernhauses die Oper von Metastasio Il Trionfo di Clelia zu komponiren.

Gluk arbeitete nun an seiner Oper. Da er aber in Wien schon viel vorgearbeitet hatte, so gab er nach zehn Tagen den ersten Akt zum Abschreiben.

Des Nachmittags arbeitete Gluk niemals, sondern blos am Abend und Vormittage. Nach Tische machten wir Besuche, giengen aufs Kaffeehaus, wo wir gewöhnlich bis zum Abendessen blieben."

Unter vielen interessanten Bekanntschaften machte Dittersdorf auch die des großen Kontrapunktisten und klassischen musikalischen Diktator, des Padre Martino. Er war damals schon ein Greis von beinahe achtzig Jahren. Gluk kannte ihn schon viele Jahre, und reiste nie durch Bologna ohne diesem Padre di tutti i Maestri (wie ihn noch heute alle Kapellmeister nennen —) seine Ehrfurcht zu bezeugen.

Bei dem großen Kirchenfeste bei San Paolo bekam Dittersdorf Gelegenheit, durch den Kapellmeister Mazzoni, sich im Hochamte und

in den beiden Vespern mit Violinkonzerten hören zu lassen.

„Am Nachmittage vor dem großen Festtage gieng ich mit Gluk in diese Kirche, um Mazzoni's erste Vesper zu hören. Die Musik bestand mit Chören und Instrumenten aus mehr als hundert Personen. Die Komposizion war schön und prachtvoll, nur schien sie mir für die Kirche ein wenig zu munter und profan; denn sie glich — die musterhaften Fugen ausgenommen — mehr einer Opera seria, als einer Kirchenmusik. Zwischen den Psalmen spielte Spagnoletti ein Konzert von Tartini, das ich vor einigen Jahren einstudirt hatte. Die ganze Kirche war voll von Kennern und Musikliebhabern, und man sah aus den Mienen aller Zuhörer, daß der Violinist allgemeinen Beifall fand.

Gluk sagte mir: Nun können Sie auf den Beifall Ihrer Zuhörer morgen sichre Rechnung machen, da sowohl Ihre Komposizion, als Ihr Vortrag viel moderner ist.

Schon war es ruchbar, daß am folgenden Tage beim Hochamte ein deutscher Virtuos sich auf der Violine würde hören lassen. Als wir aus der Kirche kamen, hörten wir, daß zwei Herren zu einander sagten: Doman' mattina

sentiremo un virtioso tedesco, worauf der andere erwiederte: Temo, che si farà canzenar, dopo che abbiamo sentito quel bravo Spagnoletti. (Ich fürchte er wird sich auslachen lassen, nachdem wir den braven Spagnoletti gehört haben.)

Als ich aber den Tag darauf ein Konzert von meiner Komposizion spielte, ward ich doch nicht ausgelacht, wie mir der Herr profezeite.

Gluk, der Graf Bevilaqua, Associe bei der Unternehmung der großen Oper, und Mansoli gratulirten mir zu dem allgemeinen Beifalle, den ich von allen Zuhörern geerndtet hatte. Gluk erzählte mir, daß er sich geflissentlich an die gestrigen beiden Kritiker herangedrängt habe, ihr Urtheil zu hören, und da habe denn der eine von ihnen ausgerufen: Per Dio! quel ragazzo suona come un angelo (bei Gott! der junge Mensch spielt wie ein Engel) und der andere hinzugesetzt: com' é mai possibile, che une Tartaruga tedesca posa arrivare a tale perfezione? (wie ists möglich, daß eine deutsche Schildkröte zu einer solchen Vollkommenheit gelangen kann?) worauf er denn sich die Freiheit genommen zu dem zweiten zu sagen: Signor, con permissione! Anch' io sono una Tartaruga

tedesca, ma con tutto questo ho l'honore di scriver l'Opera nuova per l'apertura del Teatro ristabilito.

(Mit Erlaubniß, mein Herr! Auch ich bin eine deutsche Schildkröte, aber bei alle dem habe ich die Ehre, die neue Oper bei Eröffnung des wiederaufgebauten Theaters zu schreiben.)

Der eine habe darauf deprezirt und versichert, daß er von nun an von dem Vorurtheile, das man ihm von der deutschen Nazion beigebracht habe, gänzlich geheilt sey.

Kaum hatte Gluk seine Erzählung geendigt, so kam der Pater Prior des Klosters mit noch zwei Ordensgeistlichen, und dankte mir für meine Mühe; da er aber, sagte er, aus seinem Stalo (Chorstuhle) in der Kirche bemerkt hätte, welchen Beifall ich bei den Zuhörern erworben habe, so wage er die Bitte, daß ich heute Nachmittag bei der Vesper noch ein Konzert spielen möchte. Ich schlug es ihm aber rund ab. Mein guter Prior ließ demungeachtet nicht nach. Doch da Graf Bevilaqua versicherte, dies sey eine Distinkzion, die, so lange Bologna stehe, noch keinem Virtuosen zu Theil geworden, und daß es in der Stadt eine allgemeine Sensazion machen würde, so willigte ich ein.

Am Abende war die Kirche gedrängt voll Menschen, und eine Menge hatte wieder fort gehen müssen, die keinen Platz mehr finden konnte. Ich spielte — aber hatte ich Vormi tag gut gespielt, so gelang es mir jetzt no einmal so gut.

Nach der Vesper wurden wir im Kloster b wirthet, wobei Gluk, ich, Mazzoni un die Kastraten Potenza und Nikolini, d am heutigen Tage gesungen hatten, zugeg waren. Es war wirklich ein sardanapalisch Abendessen, denn Alles, was Italien Lecke haftes um diese Zeit hervorbrachte, ward zu Besten gegeben. Wir schwelgten da bis geg Mitternacht und giengen sehr munter na Hause.

Es ist in Italien bei den Klöstern Sitt daß, wenn Jemand von ihnen ein Geschenk e hält, ihm solches öffentlich mit einem eigen hierzu bestimmten Apparat in seine Wohnung g tragen wird. Es pflegt gewöhnlich ein Man in schwarzer spanischer Tracht mit einer groß Perücke voran zu gehen, dann folgen zwei Ki chendiener in Chorröcken, die das Geschenk a einem ungeheuern silbernen Präsentirteller m zwei Henkeln, und mit einem Stück Damast z gedeckt, tragen; hinter ihnen kommen zwei a dere Layenbrüder in ihrem Mönchshabit, wo

über sie einen weissen Chorrok haben. Wenn auch gleich die Wohnung desjenigen, der das Geschenk erhält, nahe bei dem Kloster ist, so geht doch diese Karavane mit manchen Umwegen durch die Hauptplätze und Straßen der Stadt; und obschon jeder Einwohner ohnehin weiß, daß Jemand ein Geschenk bekömmt, so hat doch der voraufgehende Mann den Befehl, jedem Wißbegierigen aufzuklären, woher — wohin — und warum dieses Präsent komme. Am andern Morgen meldete mir mein Wirth diese Deputazion.

Ich ließ die Leute eintreten. Der Deputirte hielt eine Anrede an mich, die über eine Viertelstunde dauerte, und immer weiter nichts enthielt, als Danksagungen von Seiten des Priors und des ganzen Konvents, und wie sehr sie mich bitten ließen, in Betracht ihrer überausgroßen Armuth (die ich denn doch bei dem gestrigen sardanapalischen Abendessen nicht wahrnahm) mit diesem kleinen Geschenk vorlieb zu nehmen.

Es bestand aus mehr als zwanzig Pfund der herrlichsten kandirten Früchte und des allerbesten Zuckerwerks. Dabei lagen sechs Paar weißseidene und sechs Paar schwarzseidene neapolitanische Strümpfe; sechs doppelseidene mayländer Schnupftücher, und zwölf größere und kleinere

Reliquien, welche alle in silbernen Fil di grano gefaßt waren.

Ich ließ dem Prior und dem ganzen Konvent meinen Dank vermelden, gab dem Demosthenes mit der Perücke seinen Scudo, und mit tiefen Bücklingen und Krazfüßen entfernten sie sich.

An eben demselben Nachmittage, als wir gerade nach dem Kaffeehause gehen wollten, kam der ehrwürdige Greis Padre Martino zu uns, um seine Gegenvisite zu machen. Bei dieser Gelegenheit ersuchte er mich, ich möchte bei der bevorstehenden großen Feierlichkeit in seiner Kirche ein Konzert spielen; doch verlange er es nicht umsonst, und hoffe, daß ich mit der gewöhnlichen Taxe von 12 Doppien (Doppeldukaten) zufrieden seyn würde. Ich antwortete, daß ich nur unter der ausdrücklichen Bedingung, keine Bezahlung annehmen zu dürfen, spielen werde, und daß ich die Ehre, von dem Vater der Musik dieses Vorzugs würdig geachtet zu seyn, weit höher als alles Gold schätze. Der gute Greis dankte mir für meine, wie er sie nannte, schöne Denkungsart, und nachdem er sich noch eine halbe Stunde bei uns aufgehalten, gieng er, so wie er kam, von einem Layenbruder am Arm geführt, und auf eine Krücke gestützt, fort.

Bald

Bald wurde es in Bologna ruchbar, daß ich von dem Padre Martino zu dem ersten Festtage der überausgroßen Feierlichkeit per la visitá della Madonna di san Lucca geladen sey; man wußte sogar, daß ich die mir angebotene Bezahlung ausgeschlagen, und blos zur Ehre Gottes zu spielen versprochen habe.

Der Tag kam heran, an welchem die erste Feierlichkeit des Umgangs des wunderthätigen Madonnenbildes, das der Evangelist Lukas gemalt haben sollte, und welche drei Tage dauerte; begann. Wir giengen zur Vesper in die Kirche. Die Komposizion war vom Padre Martino. Welch ein Abstich zwischen dieser und der Musik von Mazzoni! — So einen majestätischen, erhabenen und rührenden Kirchenstil habe ich nie gehört. Selbst Caldara's Komposizion mußte dieser Arbeit weit nachstehen.

In einem Psalm — ich glaube dem Magnifikat — war das Amen eine achtstimmige Fuge. Welch ein künstliches Gewebe! Man stelle sich die Wirkung vor, welche diese herrliche Fuge machen mußte, da das Orchester aus 160 Personen bestand, unter welchen achtzig Vokalstimmen waren! —

Am folgenden Morgen gieng ich mit Gluk zu diesem verehrungswürdigen Greise, der uns

auf eine Chokolate gebeten hatte. Wir äuße-
ten unser Erstaunen über das herrliche Wei
— die gehörte Vesper von gestern. —

Vermuthlich, sagte er, werden die gestri
Vesper und das heutige Hochamt mein Schn
nengesang seyn; denn ich fühle bereits die me
liche Abnahme meiner Leibes- und Seelenkräf

Wir bedauerten, daß wir wohl niemals w
der Gelegenheit haben würden, die achtstimm
Fuge zu hören. Nun, versetzte der liebenswü
dige Greis, ich werde diese Fuge statt d
Amen im Credo, das aus eben dem To
geht, einlegen, und so weit ist Ihr Wun
erfüllt.

Beim Graduale spielte ich mein Konzert m
aller möglichen Anstrengung, und es glückte m
vollkommen, weil ich mich acht Tage dara
vorbereitet hatte. Bald nach meinem Konze
verfügte ich mich mit Gluk nach der Kirc
um das Credo und das Amen in der Entfernu
zu hören. Welche neue Schönheiten entdeckt
wir heute bei der achtstimmigen Fuge, die u
gestern entschlüpft waren! Wonnetrunken gieng
wir nach Hause und setzten uns zu Tische. Ba
nach der Mahlzeit kam unser Wirth, brachte e
nen ziemlichen Pack in Papier versiegelt, un
sagte: Padre Martino schickt Ihnen beiden e
nige Pfund Chokolate.

Auf dem Packet war von seiner eigenen zitternden Hand geschrieben: 12 libre per il mio caro amico il Cavaliere Gluk, e 12 libre per il mio caro figliolo, il signore Carolo Ditters.

Am folgenden Morgen trat unser Wirth in mein Zimmer mit der Nachricht, unten sey ein Kerl, der mich zu sprechen verlange, er sey aber so zerlumpt und sehe so verdächtig aus, daß er Bedenken getragen habe, ihn vorzulassen. Er verlange aber durchaus mich selber zu sprechen. Ich rathe Ihnen nicht, setzte er hinzu, daß Sie allein bleiben; man darf nicht Jedermann trauen. Ich will daher meine zwei handfesten Hausknechte mit mir herauf nehmen, dann mag er immer kommen. Unterdessen riegeln Sie gleich hinter mir die Thüre ab, und machen nicht eher auf, als bis Sie meine Stimme hören.

Der Wirth gieng; ich schloß ab und bat Gluk, auf mein Zimmer zu kommen. Zu mehrerer Sicherheit nahm ich meine beiden Sackpistolen. Eine hielt ich unter meinem Schlafrocke versteckt, die andere verbarg Gluk unter seinem Kleide.

Nach einer Weile hört' ich klopfen, und der Wirth meldete sich mit den Worten: è per

messo? Ich schob den Riegel auf, und t
mit Gluk hinter einen Tisch, der mitten
Zimmer stand. Der Wirth kam mit den Ha
knechten, die an der Thür stehen blieben,
erst herein, und hinter ihnen der zerlum
Kerl, der mich fragte, ob ich der junge de
sche Virtuose wäre, der gestern bei den Mino
ten gespielt habe?

Ja! antwortete ich; was weiter? —

Während dem zog ich die Pistole gleichs
spielend unter dem Schlafrocke hervor. Gl
that dasselbe. Der Kerl lächelte, sahe sich n
den Hausknechten um, und sagte: Die V
sicht hätten Sie nun eben nicht nöthig; obgle
ich schlecht angezogen bin, so bin ich doch
galant' uomo.

Aber so sagt was Ihr wollt? redete d
Wirth ihn an.

Ohne weitere Antwort griff er in die Tasch
zog ein Billet sammt einem kleinen Schächtelch
hervor, und legte beides auf den Tisch.

Was soll das? fragte ich.

Ich weiß nicht; belieben Sie nur das Bi
let zu lesen.

Mit geflissentlich verstellten Zügen stand folgendes in italienischer Sprache darin:

„Nehmen Sie beiliegendes Schächtelchen als Beweis des Vergnügens, das mir Ihr gestriges Konzert in der Minoritenkirche verursacht hat, und belieben Sie beiliegenden Empfangschein zu unterschreiben."

Ich ließ das Schächtelchen von dem Ueberbringer öffnen. Es war eine schöne goldne Uhr darin. Ich unterschrieb den Schein; er nahm ihn. Aber den Scudo, den ich ihm geben wollte, schob er zurück und entfernte sich, ohne mir weder auf Bitten noch Drohen sagen zu wollen, von wem das Geschenk käme. Ich habe mein Wort gegeben, es nicht zu verrathen, sagte er: Son galant' uomo, e tanto basta. Und so gieng er.

Lange sannen wir nach, von wem wohl das Geschenk kommen möchte, und muthmaßten endlich, daß es von den Patern Minoriten seyn könnte.

Am folgenden Tage waren wir bei Farinelli zu Mittag gebeten. Wir trafen eine ansehnliche Gesellschaft dort an.

Wie erstaunte ich, als ich bei dem Essen in seinem Kammerdiener dieselben Gesichtszüge des gestrigen Kerls zu erkennen glaubte.

Nach dem Essen richtete ich einige unbe[…]
tende Fragen an ihn, und sein Ton der St[…]
me war ebenfalls derselbe, und also wußte
woran ich war.

Alles Ableugnen von Seiten Farinel[…]
half nichts, er mußte es eingestehen; aber
vieler Feinheit wußte er mich alles Dankes
für zu überheben, und es durfte davon k[…]
Rede mehr seyn. —

Endlich kam es zur Aufführung der G[…]
kischen Oper. Sie gefiel ungemein, ungea[…]
sie lange nicht nach der Idee des Kompon[…]
ausgeführt wurde. So viel man des Rühm[…]
von den italienischen Orchestern überhaupt m[…]
so unzufrieden war Gluk damit.

Siebenzehn große Proben wurden gehal[…]
und demungeachtet fehlte bei der Aufführung
Ensemble und die Präzision, die wir bei
Wiener Orchester von jeher zu hören gew[…]
waren.

Nach der dritten Vorstellung wollten wir
Venedig zurückkehren, um al ascensione
Himmelfahrt) bei welcher Feierlichkeit immer
oder fünf Theater zu gleicher Zeit in Ven[…]
offen sind, die neuen Opern daselbst zu hö[…]
und dann nach Milano, Florenz und überh[…]
nach andern großen Städten Italiens re[…]

Allein wir erhielten Briefe vom Grafen Durazzo, der uns nach Wien zurückberief, weil gegen Anfang des Herbstes die römische Königskrönung des nachherigen Kaiser Joseph II. zu Frankfurt am Main vor sich gehen sollte. Wir mußten daher unser Vorhaben aufgeben. Unterdessen machten wir noch einen kleinen Abstecher nach Parma, woselbst wir die Oper Catone in utica von Bachs Komposizion (dem nämlichen, der nachher mit dem Namen des Londner Bachs in Deutschland benannt wurde) hörten.

Etliche Arien waren sehr schön, die übrige Musik aber war nach italienischer Sitte nur so hingeworfen. In Parma beschlossen wir einen andern Weg nach Wien zu nehmen. Wir giengen daher über Mantua, Klagenfurt, Trient.

Kaum waren wir angekommen, so war die Krönung bis auf künftiges Jahr verschoben, und ich hatte die Reue, Italien ganz unnöthiger Weise so frühe verlassen zu haben.

Während ich in Italien war, kam der große Violinist Lolli nach Wien, wo er sich einige Monate aufhielt, und viel Geld erwarb.

Mein älterer Bruder konnte mir gleich am Abend meiner Rückkunft nicht genug von der Sensazion sagen, die sein Spiel überall ge-

macht hatte. Auf meine Frage, in welcher Manier er spiele, gab er mir eine Sonate von ihm, die er habhaft geworden war, und versicherte mich, aus dieser könne ich mich ganz in seiner Spielart orientiren, denn was sie enthalte, komme mit einiger Veränderung in allen seinen Stücken vor.

Ich sah sie durch, und die ganz eigenthümlichen Passagen machten mir das vollends begreiflich. Wie ist sein Adagio? fragte ich.

Nicht sonderlich! versetzte mein Bruder, und überdies lebt und webt es darin von allerhand krausen Bocksspringen.

Indeß bedauern Deine Freunde Dich sehr, weil die meisten Wiener sagen: Nun ist unser armer Dittersdorf abgestochen. Allein ich weiß gewiß; wenn Du acht Tage darauf studierst, machst Du alle Passagen nach.

Behüte Gott! sagte ich. Ich muß gerade das Gegentheil thun, und durch solides Spielen und Ausdruck im Adagio abzustechen suchen.

Am folgenden Morgen gieng ich mit Gluk zum Grafen Durazzo, unsre Rückkehr zu melden. Ich bat den Grafen, mich einen Monat lang mit Konzertspielen zu verschonen, weil ich während meiner Abwesenheit von Wien eini-

ge neue Konzerte entworfen hätte, die ich aber erst ausfeilen und gut einstudiren müßte, um alsdann mit neuen Gedanken auftreten zu können. Brav mein Sohn! sagte der Graf, ich gebe Ihnen sechs Wochen Zeit, denn Sie werden einen schweren Stand haben. Lolli hat erstaunende Sensazion gemacht; aber ich verlasse mich doch auf Sie.

Ich sperrte mich ein, schützte Krankheit vor, und studirte vom Morgen bis zum Abend. Ehe noch vier Wochen verstrichen waren, meldete ich mich beim Grafen, und sagte, ich sey nun vollkommen bereit aufzutreten. Er bestimmte hierzu den nächstfolgenden Akademietag im Theater.

Ich spielte mein neues Konzert, dessen erstes Allegro keine sehr großen Schwierigkeiten enthielt. Im darauf folgenden Adagio beflis ich mich, dasselbe in der Singart des im Adagio und hauptsächlich im Rubbamento di Tempo vortrefflichen Kastraten Potenza, den ich öfter in Bologna gehört hatte, vorzutragen. Um aber den Zuhörern doch auch zugleich zu zeigen, daß ich im Stande sey, Schwierigkeiten auszuführen, hatte ich das Finale mit sehr schwer scheinenden, aber doch gut in der Hand liegenden Passagen hinlänglich gepfeffert.

Dies überraschte das Publikum so sehr, daß keine Hand war, die nicht Beifall klatschte;

und mit einer Stimme schrie alles überlaut: Finale da capo! Finale da capo!

Durch diesen Beifall aufgemuntert, wiederholte ich das Finale in einem noch raschern Tempo, spielte es mit der größten Fertigkeit, und bei der letzten Kadenz fiel ich in ein Cappriccio, gieng durch Arpeggios in verschiedene Töne, aus denen ich mich wieder herauswand, und schloß mit einem Doppeltriller, den man noch nie von mir gehört hatte. Kurz ich hatte das Glück, Lolli aus dem Sattel zu werfen, und in Wien erscholl der allgemeine Ruf: Lolli erregt Erstaunen, Dittersdorf erregt es auch, spielt aber zugleich fürs Herz.

Den Rest des Sommers und den folgenden Winter brachte ich, außer meinen Dienstgeschäften in oftmaliger Gesellschaft des liebenswürdigen Joseph Haydn zu.

Welcher Freund der Musik kennt wohl nicht den Namen und die schönen Arbeiten dieses ausgezeichneten Komponisten? — Ueber jedes neue Stück, das wir von andern Tonsetzern hörten, machten wir unsre Bemerkungen unter vier Augen, ließen jedem, was gut war, Gerechtigkeit wiederfahren, und tadelten, was zu tadeln war.

„Ich rathe jedem angehenden Tonsetzer mit einem seiner Kollegen ohne Neid und Mißgunst eine genaue Verbindung zu stiften, und das zu thun, was ich und Haydn mit unsrem Nachforschungsgeiste thaten; ich stehe ihnen dafür, daß nichts mehr im Stande seyn wird, ihn zu bilden, als dergleichen freundschaftliche Bemerkungen, wenn anders dabei alle Vorurtheile beseitigt sind. Er wird davon nicht nur den Nutzen haben, sich mancher Schönheit mit sicherer Wirkung bedienen zu können, sondern wird auch lernen, jene Klippen, an welchen dieser und jener Komponist gescheitert ist, sorgfältig zu vermeiden. Es ist übrigens gar nichts neues, was ich da sage; denn es ist weltbekannt, daß Kritik — ächte unpartheiische Kritik wahrer Kenner — von jeher allen schönen Künsten und Wissenschaften den ergiebigsten Nutzen gebracht hat und immerfort verschaffen wird.

Die Zeit der Krönung des Erzherzog Joseph nahte heran. Graf Durazzo, der selbst mit nach Frankfurt gieng, beorderte Gluk, den Kastraten Guadagni, mich und noch 20 Personen von der kaiserlichen Hofkapelle zu dieser großen Feierlichkeit. Die beiden ersten erhielten 600 Gulden Reisekosten, und täglich sechs Gulden Diäten; ich aber und die andern zwanzig von allem nur die Hälfte.

Es läßt sich leicht vorstellen, daß niemand von uns, weder bei der Reise, noch bei der Vertheurung der Lebensmittel, die bei einem solchen Zulauf eine ganz natürliche Folge ist, Seide spinnen konnte. Statt etwas zu gewinnen, mußten wir zusetzen.

Da ich nun in der Qualité eines kaiserlichen Hofvirtuosen, wie mein Paß lautete, in Frankfurt zum Erstenmale auf dem Römer, zum Zweitenmale aber in des Kaisers Quartier, jedesmal bei öffentlicher Tafel mit einem Konzerte auftreten mußte, so wollte ich doch auch dem kaiserlichen Hofe Ehre machen, und schaffte mir zwei prächtige Kleider an, die mir gegen 700 Gulden zu stehen kamen, in der Hoffnung, daß ich, wie mir vom Kammerzahlamte versichert wurde, ein beträchtliches Douceur bekommen würde. Allein, wie es denn in der Welt zu gehen pflegt, daß der das wenigste erhält, der es am ersten verdient, so gieng es hier. Gluk und Guadagni bekamen bei unsrer Zurückkunft in Wien, außer jenen Diäten, noch jeder 300, und ich armer Teufel nicht mehr als 50 Dukaten. Es ist also offenbar, daß mir die Ehre, als Titular-Virtuos, bei der größten Feierlichkeit Deutschlands figurirt zu haben, einen Schaden von 400 und etlichen Dukaten verursachte. Selbst Graf Durazzo war hier-

über aufgebracht, als er davon hörte. Da er aber reich genug dazu war, so schenkte er mir aus seinem Beutel 50 Dukaten.

Schon waren wir, da mein Kontrakt in einigen Monaten zu Ende gieng, übereingekommen, daß ich nunmehr eine jährliche Gage von tausend Gulden haben, dafür aber, wie bisher, so oft es befohlen würde, im Theater und bei Hofe Konzert spielen, auch bei der italienischen Oper das Orchester als erster Violinist anführen sollte, als er mir drei Tage nachher bekannt machte, daß er zum kaiserlichen Bothschafter nach Venedig ernannt worden sey, mich aber seinem Nachfolger, dem Grafen Wenzel Spork, sobald er von Prag hier eingetroffen seyn würde, kräftig empfehlen, und ihn zu bewegen suchen wolle, mir den mündlich verabredeten Akkord zu halten.

Vierzehn Tage nachher kam Graf Spork, und übernahm die Direkzion. Ich meldete mich bei ihm. Er ließ mich vor. Als ich eintrat, lag er auf einem Sofa hingestreckt, und rückte und rührte sich nicht.

„Hör Er, fieng er an, ich weiß schon, daß Sein Kontrakt mit dem Theater nun bald zu Ende geht; will Er sich neuerdings um den nämlichen Gehalt, den Er vorhin gehabt hat, engagiren?

Mir fuhr das Er gewaltig vor den Kopf.

Ew. Erzellenz halten mir zur Gnade, antwortete ich; ich weiß nicht, wie ich dazu komme, daß Sie mich Er heißen. Ich habe öfters die Ehre gehabt, bei Ew. Erzellenz Vorfahr und andern kaiserlichen geheimen Räthen zu speisen, und keiner von ihnen hat mich Er geheißen. So eine Herabsetzung bin ich nicht gewohnt und beleidigt mich!

Der Graf stutzte, und indem er sich verlegen das Kinn strich, sagte er in einem drollig betroffenen Tone:

So? — Seht doch, welch stolzes junges Herrchen!

Doch — Es kömmt mir auch darauf nicht an: Also wollen Sie einen neuen Kontrakt eingehen?

Für das bisherige Bagatell kann ich nicht mehr dienen.

Er wollte zulegen, aber es fehlte noch viel an jenen tausend Gulden. Wenn er Sie gehört haben wird, sagte Graf Durazzo, dem ich das erzählte, wird er sich wohl dazu verstehen; wenn nicht, so gehen Sie mit mir

nach Venedig, und ich gebe Ihnen 200 Dukaten, meine Tafel und freie Wohnung.

Da ich aber wußte, daß weder die Bothschafter selbst, noch die Leute von ihrem Gefolge irgend einen Umgang mit eingebornen Venezianern haben dürfen, weil dieses gegen ihre Staatsmaximen ist, so deprezirte ich mit aller möglichen Bescheidenheit.

Um aber sowohl den Grafen Spork, als das Wiener Publikum nach mir lüstern zu machen, erfand ich folgenden Kunstgriff. Ich sah vorher, daß künftigen Freitag die Reihe ein Konzert im Theater zu spielen an mich kommen werde; daher nahm ich mir vor, mich krank zu stellen, und wenigstens unter vier Wochen kein Konzert zu spielen, damit ich Zeit gewönne, ein paar Konzerte, die ich skizzirt hatte, ins Reine zu bringen. Da ich aber bei jeder andern vorgeblichen Krankheit Gefahr lief, entdeckt zu werden, so verfiel ich auf eine Verrenkung der Achsel. Auf die Treue meines Bedienten, so wie auf die Verschwiegenheit meines Barbiers konnte ich mich verlassen. Ich blieb also zu Hause, und so oft sich jemand bei mir melden ließ, bespritzte ich das Zimmer mit Kampfergeist, und schob ein Kissen unter meinen Schlafrock gerade über die rechte Achsel. Niemand zweifelte an der Wahrheit meines Unglücks.

Noch waren nicht drei Wochen verstrichen, als ich mit allem fertig war. Der freiwillig mir aufgelegte Hausarrest ward mir zuwider, und ich fieng an auszugehen. Mein erster Gang war zum Grafen Spork, dem ich plausibel zu machen wußte, daß ich unter vierzehn Tagen noch nicht spielen könnte, und er ertheilte mir diese Frist sehr gern.

Endlich erschien der Abend, an welchem ich auftreten sollte. Das Theater war gepfropft voll. Mein neues Konzert gefiel so, daß ich das letzte Allegro wiederholen mußte, das ich sodann wieder rascher nahm und varirte. Der Beifall war allgemein.

Am folgenden Morgen ließ der Graf mich rufen. Ich sehe ein, sagte er, daß ich Ihnen etwas zulegen muß. Er bot 700, er bot 800 Gulden, ich nahm sie nicht an. Nun, sagte er, mehr kann und will ich nicht geben.

Wie es Ew. Exzellenz beliebt! versetzte ich, machte meine Verbeugung und gieng.

Zu dieser Zeit kam der Bischoff von Groswardein von der berühmten Familie Patachich in Kroazien, der, wie die meisten ungarischen Magnaten und Obergespannen, zu dem Landtage nach Preßburg berufen war, nach Wien.

Er

Er hörte mich bei Hofe spielen, ließ mich rufen, und erzählte mir, daß er nicht nur ein außerordentlicher Freund der Musik sey, sondern auch seine eigene Kapelle habe; da aber sein bisheriger Musikdirektor Michael Haydn (Bruder des berühmten Joseph Haydn) nach Salzburg als Konzertmeister gehe, so biete er mir dessen Stelle an mit einem jährlichen Gehalt von 1200 Gulden, der herrschaftlichen Tafel, freier Wohnung und Kost, und Livree für meinen Bedienten und dessen Besoldung.

Ich antwortete dem Bischoff, daß ich dies Anerbieten auf der Stelle annehmen würde, wenn ich nicht gerade mit der Theaterdirektion in Unterhandlung stände, versicherte aber, daß ich, falls die Sache sich nicht machte, ihm zu Befehl stehen werde.

Da er mir sagte, daß er noch drei Tage in Wien bleiben wolle, und alsdann Gewißheit davon haben müßte, so versprach ich ihm, mich binnen dieser Zeit kategorisch zu erklären.

Am dritten Tage gieng ich zum Grafen Spork. Nach einem langen Gespräch akkordirte er bis auf 900 Fl. hinauf. Ich ließ nicht nach. Es thut mir leid, sagte ich endlich, um so einer Kleinigkeit willen, meinen Geburtsort verlassen zu müssen. Nun, versetzte er, das

mit Sie nicht sagen können, ich habe Sie daraus verdrängt, so will ich so räsonnabel seyn, und Ihnen noch 50 Fl. zulegen.

Und wenn mir, fuhr ich in übereiltem Unwillen zu, Ew. Exzellenz 999 Fl. 59 Kreuzer geben, und es fehlt der sechzigste Kreuzer, so dien' ich nicht.

Er. (sehr aufgebracht.) Ei seht doch! das junge Bürschchen hat viele Eigenschaften eines Virtuosen, hauptsächlich aber eine ziemliche Porzion Impertinenz.

Ich. (kalt.) Haben Ew. Exzellenz die Gnade, sich jetzt gleich zu erklären; denn es liegt mir daran, heute noch zu wissen, woran ich bin.

Er. Heute noch?

Ich. Ja, Ew. Exzellenz.

Er. (zornig.) Und heute ist es mir gerade nicht gelegen. Scheeren Sie sich Ihrer Wege, und erscheinen Sie nicht eher bei mir, als bis ich Sie rufen lasse!

Ich machte eine Verbeugung und gieng, aber gerade in den Gasthof, wo der Bischoff von Groswardein logirte. Ich schloß mit ihm ab

und versprach, daß ich mit Anfang des folgenden Monats mit Sack und Pack in Preßburg eintreffen werde, worauf er mir einen Vorschuß von hundert Dukaten auf die Hand zahlte.

Als ich an demselben Abend mit eben der Wirkung, wie das vorigemal, mein zweites neues Konzert gespielt hatte, winkte mir Graf Spork aus seiner Loge, daß ich zu ihm kommen solle.

„Ungeachtet mich Ihre trotzige Antwort sehr beleidigt hat, sagte er, so will ich doch darüber hinaussehen, und ich akkordire Ihnen jetzt die verlangten tausend Gulden.

Ich erklärte ihm aber die nunmehrige Lage der Umstände, und so leid es ihm that, so ersahe er doch wenigstens zugleich, daß ich ihn durch meine ungestüme Forderung nicht hatte beleidigen wollen, und hatte die Güte, mich für den morgenden Tag zur Tafel zu bitten.

Nach aufgehobener Tafel nahm er mich ans Fenster und sagte: „Sollte es Ihnen in Ungarn nicht behagen, so finden sie immer einen Gehalt von tausend Gulden wieder. Unterdeß, da Sie durch die etlichen Pas de deux, die Sie für die Turchi und den Pagannia gemacht, gezeigt haben, daß Sie Talent für die Balletkomposizion besitzen, so will ich Ihnen als

jährlich vier solcher Ballette zu komponiren geben, wodurch Sie einen Zuschuß von 100 Dukaten haben. Uebrigens thut es mir leid, Sie verlieren zu müssen; aber mir sind vom Hofe die Hände gebunden, und ich muß mich einrichten. Auch habe ich allen von der hildburghausischen Kapelle, die Zulage oder Entlassung begehrten, die letztere aus eben dem Grunde geben müssen.

Ich erstaunte, den Grafen, der sich erst so brüsk gegen mich geäußert hatte, in einem so gütigen vertraulichen Tone mit mir sprechen zu hören. Verzeihen Ew. Exzellenz, sagte ich zu ihm, wenn ich Sie durch meine dreiste Antworten beleidigt habe; ich kannte damals Ihr vortreffliches Herz nicht.

Er lächelte, drückte mir die Hand und antwortete: „Auch ich kannte Ihren musikalischen Werth und Ihren festen Karakter nicht; es ist daher das Beste, wir vergessen, was unter uns vorgefallen ist. An mir sollen Sie jederzeit einen Mann finden, der es gut mit Ihnen meint."

Wer hätte denken sollen, daß wir so gut auseinander gehen würden!

Dittersdorf reiste nun nach Preßburg, wo er für den Bischoff eine Kapelle anlegte, und die mehrsten Mitglieder auf einer Reise nach Prag, die er auf Rechnung des Bischoffs in dieser Angelegenheit machte, warb. Bei dieser Gelegenheit machte er innige Freundschaft, mit dem nachmals als Simfoniekomponisten berühmten Pichel.

Als Kapelldirektor komponirte er eine lateinische Kantate zum Namensfest des Fürst Bischoffs, und das Oratorium Isacco figura del Redentore, nach Metastasio's vortrefflicher Poesie, welches der Fürst Bischoff selbst ins Lateinische übersetzte. Der vollgültigste Beweis für den Beifall dieses Oratoriums war wohl dieser, daß es vier Jahre hindurch jeden Sonntag in der Fasten wiederholt wurde, und der Salon bei jeder Vorstellung immer voll von Zuhörern war. Es wurde auf dem von Dittersdorf selbst eingerichteten Theater des Bischoffs dramatisch aufgeführt.

Ueberhaupt spielte Dittersdorf an diesem Hofe den Maitre de plaisir, und entwickelte hier sein großes Talent für die dramatische Musik und die Kunst selbst.

Interessant und lehrreich ist die Art, mit der er seine ihm untergebene Kapelle behandelte, und verdient gewiß hier ihren Platz.

Nach unserer Ankunft ließ der Bischoff sowohl die in Großwardein einheimischen, als die neu angeworbenen Musiker, so wie auch die bei der Kathedralkirche befindlichen, in den großen Speißesaal zusammen berufen, und stellte mich ihnen förmlich als ihren Kapelldirektor vor, zugleich befahl er ihnen, mir allen möglichen Gehorsam zu leisten; auch gab er mir in ihrer Gegenwart die Vollmacht, Jedem, der seinen Dienst vernachlässigen oder sich sonst etwas zur Last kommen lassen würde, ohne erst viel zu fragen, nach meiner Willkühr den Dienst aufzukündigen. „Zugleich räume ich meinem Kapelldirektor, fuhr er fort, die Gewalt ein, alle und jede Händel, die Ihr Herren untereinander habt, nach seinem Gutbefinden zu schlichten, und will, daß seine Entscheidung so respektirt werde, als wenn es meine eigne wär. Sollte Jemand ein Anliegen haben, worüber ich entscheiden soll, so muß es mir ebenfalls durch ihn vorgetragen werden, der ihm alsdann meine Resoluzion ertheilen wird.

Eine große, sehr ausgedehnte Gewalt, die allerdings unter Umständen nicht wenig Mißbrauch zuläßt, und die Rechte eines Kapellmitglieds etwas sehr zurücksetzt, unterdessen zur Erhaltung der Ordnung von der andern Seite wieder sehr nöthig ist, da Musiker nicht selten

übermüthig, unruhig und quärulirend zu seyn pflegen, und sich gern gegen ihre Vorgesetzten aufmachen.

Nachdem der Bischoff abgetreten war, redete ich die Versammlung so an:

„Meine Herren!

Ungeachtet ich außer Herrn Pichel, der Jüngste an Jahren unter Ihnen bin, so haben Sie doch nicht zu befürchten, daß ich die mir jetzt ertheilte Gewalt mißbrauchen werde. Ich habe zwölf Jahre hindurch an einem noch größern Hofe, als dieser hier ist, gedient, mithin hinlänglich gelernt, wie man sich im Herrendienste zu verhalten hat. Ich ersuche Sie demnach, untereinander verträglich zu leben. Niemand wird an einem Hofe von den andern Dienern höhern und niedern Ranges mehr beneidet und angefeindet, als die Kapelle, weil jeder glaubt, daß die Musiker ein müßiges Leben führen, und ihren Gehalt nicht verdienen. Aber man begreift nicht, wie viele Mühe und Zeit es kostet, ehe man es in der Musik so weit bringt, daß man einen honorabeln Gehalt zu ziehen im Stande ist. Wir müssen daher zusammenhalten und zeigen, daß wir uns einander selber ehrenwerth halten. Ich verspreche

Ihnen auf meine Ehre, daß ich, sobald nur Einem von unserer Kapelle, und sollte es auch von einem der ersten Komitatsbeamten geschehen, nur die mindeste unverdiente Beleidigung widerfährt, ich nicht eher rasten will, bis der Beleidigte vollkommen Satisfakzion erhalten hat. Endlich aber ersuche ich Sie blos, wenn ich a la tete des Orchesters bin, mir genaue Folge zu leisten, und versichere Sie auch, daß Sie mich außer dem Dienste als Ihren trauten Freund und Bruder behandeln können."

Alle versicherten mich der Verträglichkeit unter sich und des bündigsten Gehorsams, und hielten treulich Wort.

Dittersdorf komponirte hier ein großes Konzert für eilf Instrumente, wobei sich im ersten Allegro jeder Konzertist mit einem ganzen Solo erst einzeln hören ließ; dann traten 3, 5, 7, und zuletzt 9 Stimmen nach und nach ein. Im letzten Solo aber kamen alle eilf zusammen, die beim Ende desselben in eine Kadenz fielen, die sich eben so stufenweis verstärkte. Im Adagio trug die Violinkonzertstimme einen schmelzenden Gesang vor, bei welchem die andern konzerti-

renden zehn Instrumente bald zu 4, bald zu 6, bald zu 10, theils mit verschiedenen Miauderien, theils mit reichen harmonischen Aushaltungen einstimmten, wozu die Ripienstimmen mit einem durchgängigen Pizzikato akkompagnirten. Dieses Adagio schien am Ende in einer lugubren Melodie mit einer reichhaltigen Harmonie einzuschlummern; wurde aber von einem feurigen und brillanten Tempo di Minuetto plötzlich aufgeweckt, das von zwölf Alternativen (die man jetzt sehr mißbräuchlich Trio nennt,) aus allen homogenen Tonarten abgewechselt wurde; das zwölfte Alternativ aber wurde von allen eilf Konzertstimmen vorgetragen, das ebenfalls mit einer Kadenz, und nach einem ziemlich abwechselnden Capriccio, mit einem neunfachen Sexetriller schloß.

Das Theater, das er vom Ueberschuß der Kapellkasse errichtet, beschäftigte ihn ebenfalls, und er schrieb für dasselbe mehrere Singspiele, unter andern eine italienische Opera buffa: Amore in Musica.

Fünf Jahre hatte er der Kapelle und dem Theater ruhmvoll vorgestanden, als der Bischoff durch eine schändliche Anklage bei der Kaiserin Maria Theresia, als wenn er Bälle und während den Fasten Komödien spielen ließ, bewogen wurde, die Kapelle abzudanken.

Dittersdorf gieng wieder nach Wien, machte von da eine Reise nach Venedig, und auf dieser die Bekanntschaft mit dem Grafen Lamberg, Präsident und Chef des kaiserlichen Herzogthums Schlesien. Dieser engagirte ihn zu seinem Kapelldirektor in seiner Residenz Troppau.

Bald darauf kam der Fürstbischoff von Breßlau, der damals auf seinen in kaiserlichen Schlesien gelegenen Bisthumgütern in Johannisberg wohnte, nach Troppau, um dem Chef des Landes einen Besuch zu machen. Bei dem Konzerte, das ihm zu Ehren gegeben wurde, sagte er Dittersdorf viel Verbindliches über sein Spiel und Komposizion, und ließ ihm in der Folge durch seinen Gewissensrath den Patre Pintus den Antrag thun, den bevorstehenden Winter in Johannisberg zuzubringen, um dem Fürsten mit seinem musikalischen Talente seine trüben Stunden zu erheitern. Der Fürst, sagte er, habe zwar keine Kapelle; aber, da einige Bedienten, ein paar Schreiber der Beamten und noch etliche Leute sich in Johannisberg befänden, die musikalisch wären, so könne ein kleines Orchester von acht Personen, jedoch ohne Blasinstrumente aufgebracht werden; übrigens habe er Auftrag, Dittersdorfen des Fürsten freie Tafel, Frühstück, freie Wohnung im

Schlosse, freien Unterhalt für seinen Bedienten, und monatlich 25 Dukaten anzubieten.

Dittersdorf engagirte sich auf sieben Monate, vom ersten November 1769 bis letzten Mai 1770.

Seine praktischen und theoretischen Kenntnisse im Jagd- und Forstwesen, die er bei Gelegenheit einiger großen Jagden zeigte, verschaffte ihm die Stelle eines Forstmeisters des diesseitigen Fürstenthums Neiße, und das Domkapitel bestätigte seine Ernennung auch so, daß er nach dem Absterben des zeitlichen Fürstbischoffs unmittelbar an dasselbe verpflichtet sey, und an den nachfolgenden Bischoff angewiesen werden solle. Der Gehalt bestand in 600 Gulden Besoldung, und 900 Gulden Stammgeld, also 1500 Gulden. Dabei ward ihm die Anwartschaft auf die erste im Bisthum erledigte Amthauptmannsstelle zugesichert, und die Beibehaltung aller bisherigen Emolumente an Wohnung, Tafel, Frühstück u. s. f.

„Das alles war recht schön," sagt er in seiner Biografie. — „Aber die erbärmliche Lage, worin sich die fürstliche Kapelle befand, wenn man anders eine Hand voll Leute so nennen kann, war das Einzige noch, was es mir unmöglich machte, dabei auszuhalten. Allein man bedeutete mir, daß, indem von meinem

bisherigen Gehalt von 1200 Fl. die Hälfte den fürstlichen Renten zu gute kam, und durch Erhöhung des Holzpreißes, derselben ebenfalls noch 900 Fl. zuwuchsen, dem Fürsten noch reine 1500 Fl. übrig blieben, die er Willens sey, auf die Verbesserung der Kapelle zu verwenden, gleich wie er auch die Summe von 1900 Fl., die man ausgemittelt gehabt hätte, um eine kleine Stuterei anzulegen, und den eingegangenen Thiergarten wieder herzustellen, dazu bestimmen wolle. Auch sollte die Einrichtung getroffen werden, die Hausleute, die nicht musikalisch wären, bei den Aemtern zu versorgen, und musikalische dafür anzunehmen. Dieses beruhigte mich, und gab mir gute Hoffnung.

Am Neujahrsmorgen (1770.) verfügte ich mich mit dem Padre Pintus zum Fürsten, um ihm die gewöhnliche Gratulazion abzustatten. Wie ward ich überrascht, als er sogleich nach meinem Eintritte aus seinem Büreau ein vierfach zusammengelegtes Pergament hervorzog, und es mir mit den Worten überreichte: lieber Dittersdorf, man hat mir von Rom aus die Kommission gegeben, Ihnen dies hier zum Neujahrsgeschenk zu machen. — Und es war? — ein Diplom, was er durch den Kardinal Archinto hatte von Rom kommen lassen, worin ich, nach geschehener Approbazion meiner übersandten Kom-

posizionen, zum Ordensritter vom goldnen Sporn erhoben worden war. — Der Fürst hatte mich einst in Troppau an der Tafel gefragt, ob ich Messen und auch italienische Singsachen komponirt habe, und, als ich es bejahte, bat er mich sehr verbindlich, ihm eine meiner besten Messen, eine italienische Arie, ein Violinkonzert und eine Simfonie in Partitur schreiben zu lassen, und ihm das Alles nach Johannisberg zu schicken. Ich ermangelte nicht, es sobald als möglich von Troppau aus zu besorgen, ohne etwas für die Kopiatur zu liquidiren. Der Fürst, (in dessen Diensten Dittersdorf damals noch nicht war) antwortete mir, daß er meine Musikalien zwar erhalten habe, aber da ich das Schreiberlohn anzusetzen vergessen, so lege er etwas dafür — es waren 20 Dukaten — bei. —

Zugleich zog er aus einem Schächtelchen das Ordenskreuz hervor, das an einem ponceaurothen Bande hieng, und, indem er es mir eigenhändig anzuhängen geschäftig war, setzte er vergnügt hinzu: Nun sind Sie so gut Chevalier, als Gluk und als Eques aureatus ac sacri Palatii et aulae Lateranensis comes haben Sie, wenn Sie nach Rom kommen, das Recht, gleich jedem gebornen Kavalier von erstem Range, in den päbstlichen Pallast ein-

zutreten, und bei allen öffentlichen Funkzionen gegenwärtig zu seyn."

Dieser Orden wird in Rom ausgetheilt, und die Mitglieder führen den Titel: Comites palatii romani. Sie erhalten ein auf Pergament geschriebenes und durch ein großes Insiegel bestätigtes Diplom. Auch genießen sie in Rom, wie in allen päbstlichen Staaten alle Freiheiten des Adels, und können frei und ungehindert in den päbstlichen Pallast eintreten, haben auch daselbst den Rang, den an andern regierenden Höfen die Kammerherren haben.

Ihr Ordenszeichen ist ein gelbemaillirtes in Gold gefaßtes Kreuz, in Gestalt, wie das der Maltheser-Ritter. Sie tragen dasselbe, so wie jene um den Hals an einem Ponceaufarbinen Bande; auch etwas kleiner, und manchmal auch ganz von Gold an einem rothen Bande in dem Knopfloch an der Brust. Dieser Orden ist sehr alt, und war vormals in größerem Ansehen, als er jetzt ist. Um die schönen Künste und Wissenschaften noch mehr in Aufnahme zu bringen, ertheilten späterhin die Päbste diesen Orden großen ausgezeichneten Genies, z. B. einem Metastasio, Bibiena, Guarini, Gluk, Mozart.

Die Kapelle, der Dittersdorf jetzt vorstand, zählte 17 Personen, davon 11 ordentlich besoldet, die andern aber Leute waren, die zum gewöhnlichen Hausetat gehörten.

Seine Neigung zum Theater erwachte wieder.

„Mein Steckenpferd wieherte, und stellte sich so lange ungeberdig, bis ich einen Versuch machte, dasselbe besteigen zu können. Ich konnte vor der Idee nicht ruhen, ein Haustheater zu errichten. Nur war es um einen Platz zu thun.

Mit dem alten verwünschten Schlosse ließ sich nichts anfangen. Schon die Ueberschrift: Johann Turso, Bischoff von Breslau hat dieses, vom Zahn der Zeit zerstörte Schloß aus eigenem Säckel wieder hergestellt, dem heiligen Johannes dem Täufer geweihet, und ihm den Namen Johannes beigegeben. Im Jahre Christi 1509 — läßt begreifen, daß sich in einem Schloß, daß schon damals vom Zahne der Zeit zerstört gewesen, und der Vermuthung nach, im neunten oder zehnten Jahrhundert erbaut worden war, für meinen Plan nichts tröstliches gefunden habe. Indeß, wer nur recht will, der kann auch.

Hart an den Gebäuden des Schlosses stand ein hoher ovaler massiver Thurm, der in seinem längern Durchmesser ungefähr acht Klaftern hatte. Auf diesen richtete ich meinen Anschlag. Es kam nur darauf an, ihn bis zum Fußboden der andern Zimmer abtragen, und einen ovalen Saal darauf setzen zu lassen. Der Fürst fand den Vorschlag ausführbar, und ließ sich den Kostenanschlag, der sehr gering ausfiel, vorlegen. Der Bau wurde fleißig betrieben, und schon gegen die Hälfte des Herbstes stand der Salon fertig und ausgemalt da. Er fiel für das Gehör so schön aus, daß ich noch heute jedem großen Herrn, der eine Kapelle hält, rathe, einen Salon von gleicher Größe, Höhe und Rundung zu bauen, die ohne grellenden Wiederschall die Musik ungemein verstärkt.

In diesem Saale wurde ein Theater aufgesetzt, und ich machte Anstalt zu einem Theaterpersonale. Durch Korrespondenz mit meinem Busenfreund Pichel in Wien erhielt ich Renner mit seiner Tochter und Ungericht. Ueberdem so war der Fürst nicht nur zufrieden, daß ich meine Schwester kommen ließ, sondern bestimmte auch ein eigenes Zimmer im Schlosse, und seine eigne Tafel für sie.

Nun hatte ich wieder ein Theaterpersonal, mit dem ich Ehre einlegen konnte. Padre

Pin-

Pintus war ein guter italienischer Dichter. Er schrieb mir für die Fasten ein schönes Oratorium: Davide, und für den Mai eine komische Oper: Il viaggiatore americano.

Demoiselle Nikolini hatte sich, während ich sie nicht gesehen, sowohl in der Musik, als auch an Wuchs und feiner Lebensart so ausgebildet, daß sie von jedermann geschätzt wurde. Sie spielte die Rolle des Davide meisterhaft. Und welche Rolle ich spielte und wie? —

Da ich nemlich der guten Nikolini täglich Unterricht gab, so — verliebte ich mich in sie? — Nun, wenn man's so nennen will, meinethalben. Aber das wars eigentlich nicht, was ich sagen wollte. Ich fand vielmehr so viel Gelegenheit, ihre guten Eigenschaften und ihren soliden Karakter zu entdecken, daß ich bei mir beschloß, ihr rundweg einen Heirathsantrag zu machen. Ich that es eines Morgens während des Unterrichts, sagte ihr aber auch zugleich, daß sie sich Bedenkzeit nehmen könne, so lange es ihr beliebe, und wenn es auch ein Jahr wäre.

Sie gab mir zur Antwort, daß bei ihr gar keine Bedenkzeit nöthig wäre, nur müsse ihr

Stiefvater, Herr Renner, seine Bewilligung dazu geben.

Damit hatte es nun aber nicht die geringste Schwierigkeit.

Ich suchte die Szene ins Zimmer des Fürsten zu verlegen, brachte in dessen und meiner Erkohrnen Gegenwart mein feierliches Bewerbungswort an, und die Sache war augenblicklich gemacht. Der Fürst war gleich bereit, uns vom Aufgebot zu dispensiren, und die Trauung am folgenden Sonntag selbst zu vollziehen. Allein ich verbat, zu meiner und zur Ehre meiner Braut, die Dispensazion und jede Eile, und setzte selbst die Verbindung auf sieben Monate hinaus, womit denn der Fürst und besonders seine Schwägerin, die Gräfin Schafgotsch, die gerade in Johannisberg war, sich sehr zufrieden bezeugten, meine Braut darauf ein für allemal bei der Tafel des Fürsten einführte, und sie — auf den Mund küßte. Am dritten März des folgenden Jahres, so lange hatte ich seit dem vorigen Juli richtig und ehrbar ausgehalten, ward ich vom Fürsten in seiner Schloßkapelle getrauet. Er räumte mir fünf Zimmer daselbst für uns alle ein, und überreichte mir einen Schenkungsbrief, Kraft wel-

chem die ganze Einrichtung und das Meublement in denselben mein Eigenthum wurde."

Ein Jahr nach seiner Verheirathung reiste er nach Wien, wo er zum Besten der Wittwensoziete sein großes Oratorium Esther schrieb, und mit einem Orchester von 200 Musikern, unter allgemeinem Beifall, zweimal aufführte. Beide Aufführungen brachten der Wittwensoziete nach Abzug aller Unkosten reine 1450 Gulden ein.

Damals war der Kapellmeister des Kaisers, Florian Gaßmann, gestorben, und der Kaiser schien, ungeachtet der vielen Kompetenten, diesen Posten, der 300 Dukaten eintrug, blos deswegen nicht zu vergeben, weil er auf Dittersdorfs Bewerbung wartete.

Pichel hatte den Auftrag ihn zu sondiren, allein Dittersdorf meldete ihm, daß er in Johannisberg bereits mehr Einkommen und Hoffnung zu noch mehrern habe; er werde also nicht einkommen. Sollte ihn aber der Kaiser ausdrücklich verlangen, so stehe er zu allerhöchstem Befehl.

„Ei seht doch den preziösen Herrn an," sagte der Kaiser, dem diese Antwort hinterbracht wurde. „Es ist ihm nicht nur der Gehalt von 300 Dukaten zu gering; er will auch, daß ich ihm den Posten auf der Schüssel entgegen tragen soll. Das werde ich fein sauber bleiben lassen!"

Durch den Tod des Amthauptmanns zu Freyenwaldau Kajeten von Beerenburg ward diese Stelle erledigt, und der Fürstbischoff übertrug sie am 4ten November 1773. Dittersdorfen. Da aber diese Stelle einen Adelichen erforderte, so mußte sich Dittersdorf in Wien adeln lassen, und erhielt den Namen: Karl von Dittersdorf, da er nach seinem Geburtsnamen Karl Ditters hieß. Diese Namensveränderung hat öfters, besonders bei unmittelbaren Bestellungen seiner Komposizionen von Paris aus, und auch in Deutschland zu mancherlei Verwechselungen Anlaß gegeben, daß man einen und denselben Künstler hie und da für zwei verschiedene Personen hielt.

Bald darauf erhielt Renner das Johannisberger Schulrektorat, und Dittersdorfs Schwester wurde mit dem Hof- und Regierungskanzler von Gambsberg verehlicht.

Das Theater wurde von Dittersdorf mit aller Thätigkeit unterhalten. Um diese Zeit kom-

ponirte er die Oper: Lo sposo burlato; dieselbe, die nachher unter dem Titel: der gefoppte Bräutigam, in Deutschland, besonders in Wien, Gräz, Brünn, Prag, Dresden, Weimar u. a. O. mit Beifall aufgenommen wurde.

Der baiersche Erbfolgekrieg bewirkte die Entlassung der fürstlichen Kapelle. Dittersdorf verwaltete nun zu Freienwaldau, seine Amthauptmannsstelle, mit allem Fleiß, und hatte manche Beschwerde in diesem kritischen Zeitpunkte abzuhalten, wurde in manchen verdrießlichen Handel verwickelt, aus dem er sich jedesmal als kluger, hochherziger und gerader Mann zu ziehen wußte, und eine Geistesgegenwart zeigte, die manchem Beamten zu wünschen wäre.

Nach dem Teschner Frieden wurde das Schloß, das der Feind gänzlich verwüstet hatte, und die Kapelle wieder hergestellt. Allein zu einem Theaterpersonale wollte sich der Fürst nicht verstehen, weil die Herstellung der Güter, die der Feind ruinirt hatte, große Summen erfoderte.

Dittersdorf, der zwar noch immer in Freienwaldau wohnte, war seinem Fürsten unentbehrlich geworden; er mußte immer zu ihm nach Johannisberg, während seine Amtsgeschäfte kei-

nen Aufschub duldeten. Das Amt wurde also, wie vorher, einem Amtsverweser übertragen, und Dittersdorf zog aus Liebe zu seinem Fürsten wieder nach Johannisberg, wo er sich aus seinen Mitteln ein Haus baute und einen schönen Garten anlegte, wodurch er nicht nur seine Baarschaft erschöpfte, sondern sich auch eine Schuldenlast von 5000 Gulden auflud.

Aufgefordert von der Wiener Wittwensozieté komponirte er 1786 sein großes Oratorium: Hiob, welches zu Ende der Fasten mit vielem Beifall, unter seiner eignen Direkzion aufgeführt wurde, und dessen beide erstern Aufführungen der Sozieté 1700 Gulden reinen Gewinn brachten.

Bei dieser Anwesenheit in Wien führte er die sonderbare Idee aus, Ovids Metamorphosen, die er als karakteristische Simfonien bearbeitet, und deren er zwölf bereits vollendet hatte, im großen Saal des kaiserlichen Augartens, gegen Einlaßbillets zu zwei Gulden, sechs derselben aufzuführen, um sich für seine Reisekosten zu entschädigen.

Der Baron von Swieten, bekannt als Verfasser des Textes zu Haydns Schöpfung und dessen vier Jahrszeiten, und überhaupt als ächter Beförderer der Tonkunst, hatte

es übernommen, hundert Stück Billets zu vertheilen, und ein gewisser Herr von Bourguignon die besondere Erlaubniß des Kaisers dazu ausgewirkt.

Allein da gegen den bestimmten Tag schlechtes Wetter einfiel, welches anzuhalten drohte, ersuchten Dittersdorfen die Abonnenten, die Aufführung auf besser Wetter zu verschieben. Hiezu war nun eine Kabinetsordre nöthig. Dittersdorf gieng nach Hofe zur geheimen Kanzlei, in der Absicht mit Herrn von Bourguignon zu sprechen. Statt seiner erschien Kaiser Joseph selbst, und zwischen ihm und Dittersdorfen begann folgendes merkwürdige Gespräch:

Kaiser. Aha! Sieh da! was wollen Sie von mir?

Ich. Von Ew. Majestät nichts.

Kaiser. Wie so?

Ich. Weil die Sache zu unbedeutend ist, um Ew. Majestät damit zu behelligen. Ich wollte blos Herrn von Bourguignon sprechen.

Kaiser. (launigt) Nun, wenn es kein Geheimniß ist, so will ich's dem Bourguignon melden.

Ich. (ebenfalls launig) O das ist nicht nöthig. Ew. Majestät können selbst dezidiren. Das wäre mir desto lieber.

Kaiser. Kommen Sie herein! (Er führte mich in ein kleines Zimmer, welches neben der geheimen Kanzlei war.) Nun was giebts?

Ich. Der Polizei-Präsident schickt mich her.

Kaiser. (immer launig) Oho! der Polizeipräsident? Haben Sie was angestellt? Sind Sie der Keuschheitskommission in die Kluppe gerathen?

Ich. (eben so) O da würde mir die Polizei bereits ein Plätzchen angewiesen haben, und ich hätte jetzt nicht die Gnade. —

Kaiser. Nun! Heraus mit der Katze aus dem Sacke!

Ich. Meine Abonnenten wollen, daß ich wegen der übeln Witterung meine Musik im Augarten verschieben soll. Der Polizeipräsident kann mir ohne Hofbewilligung die Erlaubniß nicht ertheilen, und eben deswegen bin ich hier.

Kaiser. (in die Thür der geheimen Kanzlei tretend.) Hören Sie, Bourguignon!

Schreiben Sie an den Polizei-Präsidenten ein paar Zeilen, daß ich dem Dittersdorf erlaube; seine Musik im Augarten so lange zu verschieben, als er es für zuträglich findet. (zu mir) Apropos! Ihr Oratorium Hiob hat mir außerordentlich gefallen, und ich habe mir Ihre Partitur abschreiben lassen; Sie werden doch nichts darwider haben?

Ich. Ich bin doppelt glücklich, wenn ich auch den Beifall eines so großen Kenners, wie E. M. sind, eingeärndtet habe.

Kaiser. (kalt scheinend) Schmeicheleien kann ich nicht leiden; ich liebe nur Wahrheit.

Ich. Desto besser; denn ich habe Wahrheit gesprochen.

Kaiser. (nach kurzer Pause.) Haben Sie die fremden Virtuosen auf der Violine gehört? *)

Ich. Sieben hab' ich gehört.

---

*) Es waren deren damals sieben zugleich in Wien; die vorzüglichsten unter Ihnen: Jarnowich, Frenzel der Vater, und der bekannte Scheller.

Kaiser. Da Sie selbst ein großer Virtuos auf der Violine sind —

Ich. Gewesen vielleicht, aber jetzt nicht mehr — —

Kaiser. Warum nicht?

Ich. Weil ich seit einigen Jahren nicht mehr spiele.

Kaiser. Gleichviel. Dennoch sind Sie immer judex competens, welcher ist der Beste unter den sieben?

Ich. (die Achsel zuckend) Ich möchte nicht gern einen auf Unkosten der Andern loben. Ich will daher sagen, daß jeder etwas Gutes hat; einer in diesem, der andere in jenem.

Kaiser. Die gewöhnliche Virtuosen-Modestie! Ich will genau wissen, welcher Ihnen am meisten gefällt.

Ich. Jarnowich.

Kaiser. Nun was hat denn dieser Gutes?

Ich. Er zieht einen schönen Ton aus seinem Instrumente — hat eine reine Skala — spielt sein Allegro mit Präzision — singt vortreff-

lich im Adagio — hat hie und da gewisse Minauderien. — —

Kaiser. Und ist kein solcher Faselhans wie Lolli — —

Ich. Und was das Schönste ist: Er spielt degagirt, ohne zu grimasiren. Mit einem Worte: er spielt für Kunst und Herz.

Kaiser. Er spielt so, wie Dittersdorf einmal spielte. Nun! das ist mir lieb, daß Sie gerade der Meinung sind, der ich bin. — — Was halten Sie von S.? Sagen Sie mir es gerade heraus.

Ich. Wenn es E. M. ausdrücklich befehlen, so will ich gerade heraussagen, daß er mir mit seinen Doppelgriffen und Arpeggio's, mit denen er beständig leyert, Ekel und Langeweile verursacht hat.

Kaiser. Bravissimo! Das nämliche hab ich auch gesagt, und dennoch soutenirt ihn Greybig per la vita, und disputirt beständig deswegen mit mir. Aber heute noch will ich ihn still machen, und ihm sagen, daß ich Sie zum Schiedsrichter gemacht hätte, und Sie gerade das Nämliche entschieden hätten, was ich immer behauptet habe. Nun will ich ihn recht scheeren, den Hanswurst. Ha, ha!

Ich. (mit anständiger Laune) Behüte Gott! Da werden mir E. M. den Greybig auf den Hals hetzen, und ich will mich lieber in seine Gnade, als in sein Maul empfehlen.

Kaiser. (lachend) Sie werden sich doch wohl nicht vor dem Hanswurst fürchten?

Ich. O gar sehr! Denn wenn er gewahr wird, daß ich nicht seiner Meinung bin, so wird er mir ein noch garstigeres Lob beilegen, als Haydn und Mozart.

Kaiser. Ihr Urtheil ist schon längst gefällt.

Ich. O weh mir!

Kaiser. Es ist nicht so schlimm, als Sie befürchten. Wollen Sie es hören!

Ich. Ich bin begierig.

Kaiser. Er sagt: Als Violinist glichen Sie einem guten Prediger, der aber mehr Belesenheit in dem alten, als in dem neuen Testamente zeigt.

Ich. Satirisch genug.

Kaiser. Dagegen sagt er von Ihrer Komposizion: Sie ist eine wohlbesetzte und zierlich angerichtete Tafel. Die Speisen sind alle schmack-

haft bereitet, man kann von jeder Schüssel eine gute Porzion genießen, und riskirt doch keine Indigestion. Bei dem Urtheile über Ihre Komposizion gebe ich dem Greybig vollkommen recht.

Ich. Ew. Majestät sind zu gnädig.

Kaiser. Einem Manne Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, ist keine Gnade. — Sind Sie noch immer in Schlesien angestellt?

Ich. Ja Ew. Majestät!

Kaiser. Als was?

Ich. Als Amthauptmann und Regierungsrath.

Kaiser. Was für Geschäfte haben Sie dabei zu besorgen?

Ich. Publica, Politica et Judicialia.

Kaiser. (ernsthaft) So? Haben Sie aber auch hinlängliche Fähigkeit dazu?

Ich. Ich stehe schon dreizehn Jahre in diesem Posten, und habe noch keine Ausstellung bekommen.

Kaiser. Das freut mich. Aber wo tausend haben Sie die Kenntnisse zu Ihrem Amte gesammelt?

Ich. Es wäre mir eine unauslöschliche Schande, wenn ich, in Wien geboren und erzogen, nichts anders als blos Violinspielen und Komponiren gelernt hätte.

Kaiser. (mit noch mehr Ernst) Hm! Ihre Antworten sind sehr rund.

Ich. (im ehrfürchtsvollen Tone) Man hat mich belehrt, daß man E. M. kurz, bündig, rund und aufrichtig antworten müsse. Hab ich gefehlt, so bitt' ich um Gnade.

Kaiser. (sanfter) Man hat Sie ganz recht belehrt, und Ihre Antworten haben mich nicht beleidigt. (Nach einer kleinen Pause mit seiner vorigen leutseligen Miene.) Haben Sie Mozart spielen gehört?

Ich. Schon dreimal.

Kaiser. Wie gefällt er Ihnen?

Ich. So wie er jedem Kenner gefallen muß.

Kaiser. Haben Sie auch den Clementi gehört?

Ich. Ich hab ihn auch gehört.

Kaiser. Einige ziehen ihn dem Mozart vor, worunter Greybig a la Téte ist. Was ist Ihre Meinung hierüber? Gerade heraus!

Ich. In Clementi's Spiel herrscht blos Kunst, in Mozarts aber Kunst und Geschmack.

Kaiser. Eben das habe ich auch gesagt. Ist es doch gerade, als wenn wir beide aus einerlei Buch studirt hätten.

Ich. Das haben wir auch, und zwar, aus jenem großen Buche: Erfahrung.

Kaiser. Was sagen Sie zu Mozarts Komposizion?

Ich. Er ist unstreitig eins der größten Originalgenies, und ich habe bisher noch keinen Komponisten gekannt, der so einen erstaunlichen Reichthum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Athem kommen; denn, kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem fort, so daß man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtniß aufbewahren kann.

Kaiser. In seinen Theaterstücken hat er den einzigen Fehler, daß er, wie sich die Sänger sehr oft beklagt haben, dieselben mit seinem vollen Akkompagnement übertäubt.

Ich. Das sollte mich wundern. Man kann ja auch Harmonie und Begleitungsspiel anbringen, ohne den Gesang zu verderben.

Kaiser. Diese Gabe besitzen Sie meisterlich. Ich habe solches in Ihren beiden Oratorien Esther und Hiob bemerkt. — Was sagen Sie zu Haydn's Komposizion?

Ich. Von seinen Theaterstücken habe ich keines gehört.

Kaiser. Sie verlieren nichts dabei; denn er macht es gerade so, wie Mozart. Was halten Sie aber von seinen Stücken für die Kammermusik?

Ich. Daß sie in der ganzen Welt Sensazion machen, und das mit allem Rechte.

Kaiser. Tändelt er nicht manchesmal gar zu viel?

Ich. Er hat die Gabe zu tändeln, ohne jedoch die Kunst herabzuwürdigen.

Kaiser. Da haben Sie Recht. (Nach einer Pause.) Ich habe schon vor einiger Zeit zwischen Mozart und Haydn eine Parallele gezogen. Ziehen Sie mir auch eine, damit ich sehe, ob sie mit der meinigen übereinstimmt.

Ich.

Ich. (nach einer Pause.) Wollten mir S. M. erlauben, vorher eine Gegenfrage zu thun?

Kaiser. Immer zu!

Ich. Was ziehen E. M. für eine Parallele zwischen Klopstock und Gellert?

Kaiser. Hm! daß beide große Dichter sind. — Daß man Klopstocks Werke öfter als einmal lesen müsse, um alle seine Schönheiten zu verstehen — daß hingegen Gellerts Schönheiten schon beim ersten Anblick unverhüllt da liegen.

Ich. Hier haben E. M. meine Antwort.

Kaiser. Mozart wäre also mit Klopstock und Haydn mit Gellert zu vergleichen?

Ich. So halte ich wenigstens dafür.

Kaiser. Scharmant! Nun haben Sie mir wieder ein Stäbchen in die Hand gegeben, womit ich den Greybig auf seinen Gänseschnabel klopfen will.

Ich. Darf ich so kühn seyn, E. M. um Ihre Parallele zu fragen?

Kaiser. Die sollen Sie gleich erfahren. Ich verglich Mozarts Komposizion mit einer goldnen Tabatiere, die in Paris gearbeitet, und Haydns Komposizion mit einer, die in London verfertigt ist. (Indem er an die Kanzleithüre trat) Sind Sie fertig, Bourgignon? (Dieser brachte einen Zettel; zu mir) Es freut mich, daß ich Sie näher kennen gelernt habe. Ich finde an Ihnen einen ganz andern Mann, als Sie mir beschrieben worden sind.

Ich. Wie das? Ew. Majestät?

Kaiser. Man hat mir gesagt, daß Sie ein Egoist wären, der weder einem Virtuosen, noch einem Komponisten die mindeste Ehre gönnte. Dies bewog mich Ihnen auf den Zahn zu fühlen. Es ist mir aber lieb, daß ich gerade das Gegentheil erfahren habe. Nun will ich gewissen Leuten — einer ist zwar schon vorlängst ad patres gegangen — den Kopf tüchtig waschen. (Er gab mir den Zettel.) Hier haben Sie die Erlaubniß, Ihre Musik im Augarten zu geben, wenn Sie wollen. Adieu!

So wie die Witterung schön wurde, gab ich meine ersten sechs ovidischen Simfonien im

Augarten; die letzten aber acht Tage später im Theater. Nach Abzug der sehr ansehnlichen Kosten — außer der Kopiatur hatte ich ein Orchester von vierzig Personen zu bezahlen — gewann ich dreimal so viel als meine Hin- und Herreise kostete.

Schon war ich im Begriff mein Bündel zu schnüren, als der Schauspieler, Stephani der jüngere, der zugleich die Aufsicht über die deutsche Oper hatte, mich im Namen der Direkzion ersuchte, für das gewöhnliche Honorar von hundert Dukaten eine deutsche Oper zu schreiben. Ich willigte ein; Herr Stephani besorgte das Gedicht, und in einem halben Jahre wurde der Doktor und Apotheker aufgeführt.

Auf abermaliges Verlangen der Direkzion schrieb ich noch zwei deutsche Opern und eine italienische, alle in Zeit von sieben Monaten.

Meine drei deutschen Werke: Doktor und Apotheker, Betrug durch Aberglauben und die Liebe im Narrenhause ärndeten allgemeinen Beifall; aber die italienische Oper: Democrito fiel durch.

Ehe ich im Februar 1787 meine Rückreise nach Schlesien antrat, gieng ich zum Kaiser,

um mich für die Belohnung für meine vier Opern zu bedanken. Er führte ein ähnliches Gespräch mit mir, nur daß er mir diesmal mein Urtheil über die italienischen Opern, die ich in Wien gehört hatte, abfrug. Ich sagte ihm meine Meinung frei heraus, lobte was mir gefallen, tadelte was mir mißfallen hatte.

„Ich bilde mir," sagte er unter andern, „wirklich etwas auf meine Kenntniß der Musik ein, weil mein Urtheil immer mit dem Ihrigen zusammenstimmt. — Wann gedenken Sie abzureisen?

Ich. Uebermorgen.

Kaiser. (Nachdem er einigemal nachdenkend auf: und abgegangen) Können Sie Ihre Abreise nicht auf acht Tage verschieben?

Ich. Wenn Ew. Majestät befehlen.

Kaiser. Gut! Thun Sie das, und hören Sie! Auf künftigen Sonnabend will ich Ihren Apotheker wiederholen lassen, und ich glaube, es wird dem hiesigen Publikum angenehm seyn, wenn Sie selbst Ihre Oper noch einmal dirigiren, und zugleich in den Anschlagszettel setzen lassen, daß Sie, um sich bei dem Publikum zu beurlauben, dieselbe noch einmal zu guterletzt dirigiren würden.

Ich. Wie Ew. Majestät befehlen.

Kaiser. Nun es bleibt dabei. Ich will selbst im Theater erscheinen, und Sie noch einmal sehen. Adieu indessen.

Ich besorgte Alles, und meine Oper wurde aufgeführt.

Am folgenden Morgen ward mir von dem Herrn von Horwath, dem Oberbuchhalter über alle Theaterkassen, eine Rolle mit 200 Dukaten von Seiten des Kaisers zugestellt, der so gnädig gewesen war, mir die ganze Einnahme meiner Oper zu schenken. Auf Anrathen jenes Mannes eilte ich sogleich zum Kaiser, ehe er noch in die Messe gieng, um mich dafür zu bedanken. Er nahm mich abermals gnädig auf, unterhielt sich mit mir über eine halbe Stunde, sagte mir manches Schmeichelhafte über meinen ernsthaften und komischen Styl, und entließ mich endlich mit den Worten: „Kommen Sie so oft Sie wollen und es Ihre Geschäfte zulassen, nach Wien. Melden Sie sich jedesmal bei mir; ich werde Sie immer gern sehn, besonders da wir beide in Betracht der Musik einerlei Meinung sind.“

Bei seiner Zurückkunft in Johannisberg fand er die Ansichten der Dinge sehr verändert.

Man hatte die Absicht, die im Kaiserlichen gelegenen Bisthumsgüter von dem jenseitigen Bisthum zu trennen, und nach dem Tode des Fürstbischoffs zum Religionsfond zu schlagen. Damit aber die Güter bei Lebzeiten desselben nicht deteriorirt werden könnten, so wurde dem mährischen k. k. Staatsgüter-Direktor Baron Kaschnitz die Administrazion darüber aufgetragen. Dieser trat dieselbe schon 1785 an, warf dem Fürsten jährlich 14000 Gulden aus, ließ ihm doch aber dabei noch die Konsistorial- und andere Gebühren. Die Beamten wurden in kaiserlichen Eid genommen, und ihre Einkünfte ziemlich beschnitten. Er verlor ansehnlich dabei; denn statt 2700 Fl. die Dittersdorf vorhin einzog, war er nun auf 1800 Fl. gesetzt. Während Dittersdorfs Anwesenheit in Wien hatte sich der Fürst mit der Administrazion überworfen, Klage eingereicht, und — Unrecht behalten. Genug das Resultat davon war, daß der Fürst statt der vorhin ausgesetzten 14000 Fl. nur 4000 Fl. jährlich erhielt.

Bald nach dieser für den Fürsten so unglücklichen Sentenz starb Friedrich der zweite. Der Fürst schrieb an seinen Nachfolger, Fried-

rich Wilhelm, und bat um Wiedereinsez- zung in das Bisthum zu Breslau. Der neue König war dazu nicht ungeneigt, und schickte die Supplik des Fürsten an die Kammer nach Breslau, um ihm einen Vorschlag zu machen, wie es am füglichsten geschehen könne. Die Kammer machte aber ihren allerunterthänigsten — Kammerbericht, und der königliche Bescheid fiel sonach dahin aus: daß man in die Wieder- einsetzung des Fürstbischoffs in die königl. preußi- schen Staaten nicht willigen könne; jedoch wolle man demselben, um ihn nicht ganz trostlos vom königl. Throne abzuweisen, von den im preußi- schen Schlesien sequestrirten Bisthumsgütern so viel jährliche Zubuße akkordiren, als derselbe derma- len aus den im Kaiserlichen gelegenen Gütern an Einkünften zu beziehen gründlich erweisen würde.

Da nun diese, wie man im Preußischen oh- ne weitere Beweise sehr wohl wußte, sich nicht mehr als auf 4000 Fl. beliefen, so wurden ihm auch dieser Seits eben so viel angewiesen, mit- hin bestanden des Fürsten jährliche Revenüen in Allem in 8000 Gulden! Was ihn nöthigte, sich einzuschränken, und einige höher besoldeten Mit- glieder der Kapelle zu entlassen.

Indessen hatten sich in Johannisberg seit Entstehung der Kapelle eine Menge Dilettanten

und Dilettantinnen gebildet, unter welchen letztern des verstorbenen Landeshauptmanns Tochter, Freyin von Zedlitz, und zwei Baronessen von Teuber recht brave Sängerinnen geworden waren. Mehrere der vorigen Musiker hatten Zivilbedienungen erhalten, und waren folglich in Johannisberg geblieben. Dazu kamen noch zwei Regierungsräthe von Böhm und Richter, die im Orchester, und noch eine Anzahl von Bürgerssöhnen und Töchtern, die zum Gesange sehr brauchbar waren. Da nun diese alle, um dem gekränkten Fürsten ein Vergnügen zu machen, unentgeldlich mitspielten und sangen, so war die Kapelle durch diese Beihülfe ziemlich bestellt.

Dittersdorf veranstaltete nun wieder ein kleines Theater, welches aus der Schatulle des Fürsten unterstützt, auf dem bürgerlichen Schießhause errichtet wurde.

Um aber einen Fond zur Fortsetzung der Opern zu haben, gerieth Dittersdorf auf die glückliche Idee, zum Besten des Armeninstituts der Stadt und des ganzen Kirchsprengels, für Geld spielen zu lassen, und führte bezahlte Entree ein. Beim Eingang an der Kasse saßen der Oberkapellan, als der Oberaufseher des Armenwesens, eine Magistratsperson und die

beiden Armenwächter, welches ansehnliche Bürger waren. Nach Abzug aller Kosten befand sich die Armenanstalt ganz wohl dabei, denn sie hatte, nach der ersten öffentlichen Jahresberechnung nicht nur alle versorgt, sondern noch einen Ueberschuß von fünfhundert Gulden.

In diese Epoche fallen die Komposizionen seiner neuen Opern: der gelehrte Hufschmidt, Hokuspokus (das er in einer Nacht entworfen haben soll) das rothe Käppchen, Hieronimus Knicker, der Schiffspatron als neuer Gutsherr, und mehrere, wovon viele auf so mancher Bühne Deutschlands gegeben werden.

Jetzt aber fieng seine Gesundheit an zu wanken, und die Vorboten des Podagra zeigten sich, zu dem er wahrscheinlich durch sein leidenschaftliches Jagen auf den Morästen in Ungarn schon frühzeitig den Grund gelegt hatte. Die Veranlassung aber, welche jetzt das langgenährte Uebel zum Ausbruch förderte, war folgende. Im Spätherbst 1788 erhielt er aus Breslau von Seiten des Generals der Infanterie, des Prinzen Hohenlohe, nachmaligen Gouverneur von Breslau, eine Staffette, worin er ihm Nachricht gab, der König werde zur Revue bei ihm soupiren, und er wünsche zu seiner Un-

terhaltung ein Konzert zu veranstalten, zu dessen Einrichtung Dittersdorf sogleich mit der Post nach Breslau kommen möchte. Trotz seines Uebelbefindens setzte er sich noch an demselben Abende auf, fuhr die ganze Nacht durch, und war schon des andern Morgens zehn Uhr in Breslau. Ein kalter Nordwind mit Regen untermischt beschwerte ihn mit den empfindlichsten Schmerzen am linken Fuße. Er achtete es nicht sonderlich, ließ sich beim Prinzen melden, der ihn zu Tische behielt. Zwei Tage hernach traf der König ein, und das Konzert wurde aufgeführt.

Kaum war die erste Simfonie vorüber, so trat der König zu Dittersdorf und sagte: „Ich habe dem Prinzen Hohenlohe viel Obligazion, daß er mich durch Ihre Gegenwart so angenehm überrascht hat. Ich freue mich, Sie nach so vielen Jahren wieder einmal spielen zu hören.“

„Halten Ew. Majestät mir zu Gnaden, ich spiele schon seit acht Jahren kein Solo mehr.

O, — sagte der König — ich hoffe, daß Sie mir den Gefallen thun werden.“

Dittersdorf spielte, und der Monarch sagte ihm, daß er unmöglich vor zehn Jahren besser

gespielt haben könne. Zugleich bat er sich seine vier neuen Simfonien aus, und sagte ihm viel Artiges über seine Komposizionen.

Bei der Audienz, die Dittersdorf am folgenden Tage bei dem Könige hatte, sagte ihm dieser.

„Ich danke Ihnen für das gestrige Vergnügen, und auch für die vier Simfonien, die mir der Prinz in Ihrem Namen zugestellt hat.

Dittersd. Ich hoffe, daß sie bei Ew. Majestät Orchester mehr Wirkung machen werden.

König. Meine Kapelle ist ziemlich gut.

Dittersd. Das habe ich mir sagen lassen.

König. Ich wünschte Sie kämen einmal selbst nach Berlin, um sich davon zu überzeugen.

Dittersd. Künftiges Jahr werde ich mich E. M. zu Füßen legen.

König. Sie haben eine hübsche launige Musik zum Apotheker geschrieben, ich habe sie

schon in Berlin einigemal mit Vergnügen gehört.

Dittersd. Sie ist mein erster Versuch in diesem Genre.

König. Aber wo nehmen Sie alle die neuen Gedanken her?

Dittersd. Wenn ich so glücklich bin, bisweilen welche zu haben, so kommen sie von selbst. Wenn man sie erst mühsam suchen muß, so hat man verloren Spiel.

König. Das scheint der Fall mit K— zu seyn.

Dittersd. Sollte er etwa schon zu viel geschrieben haben, daß es ihm an Einfällen gebricht?

König. Das eben nicht. Es ist eine gewisse Sterilité in seinen Sachen, und dennoch hat er keinen größern Lobredner, als sich selbst.

Dittersd. Welch herrliche Aussicht für die Musik, daß wieder ein großer Monarch aufgestanden ist, der so vollkommene Kenntnisse davon besitzt.

König. Kenner — das will ich eben nicht sagen, aber ein großer Liebhaber bin ich.

Der König ließ ihm durch den geheimen Kämmerer Rietz einen prächtigen Brillantring von Aqua prima; dreihundert Dukaten an Werth überreichen.

Am vierten Tage nach der Abreise des Königs ergriff Dittersdorf das Podagra so gewaltig, daß er bettlägrig wurde, und in einem Bettwagen langsam nach Johannisberg gefahren werden mußte. Hier lag er fünf Wochen lang schmerzlich darnieder, und mußte sich den größten Theil des Winters am Stocke mühsam herumschleppen. Dennoch blieb sein reges Genie nicht unthätig. Er komponirte den Winter über sechs neue Simfonien, und traf verschiedene Vorbereitungen zu seiner Reise nach Berlin.

Dort fand er allenthalben eine liebevolle Aufnahme, machte Bekanntschaft mit dem Professor Engel, und fand besonders an dem verdienstvollen Kapellmeister Reichard einen thätigen und innigen Freund. Der König sowohl als seine Freundin, die Gräfin Lichtenau bemühten sich ihm den Aufenthalt in Berlin und Charlottenburg, wo er seinen Doktor und Apotheker dirigirte, angenehm zu machen. Die Königin und die Prinzessinnen, denen er vorgestellt wurde, sagten ihm viel Verbindliches. Sein Oratorium: Hiob, welches er im großen Opern-

theater mit einem Orchester von 232 Mann aufführte, wurde mit enthusiastischem Beifall aufgenommen, und brachte ihm nach Abzuge aller Kosten 4750 Gulden ein.

Dieses wird manchem vielleicht unglaublich vorkommen, da nach seiner Meinung auf diese Weise das Amphitheater im Berliner Opernhause wenigstens fünfmal größer seyn müßte, als das zu Wien beim Kärnthnerthore; denn dieses, wenn es auf das Aeußerste angefüllt ist, trägt doch nicht mehr, als höchstens 820 Gulden, und hat noch zum Ueberfluß fünf Etagen, da hingegen das Berliner Opernhaus deren nur drei hat. Allein die Sache begreift sich, wenn Dittersdorf statt der festgesetzten Preise für Eingangsbillets häufig 2, 3, 4, 6 auch 8 Friedrichsd'or bekam. Die Prinzessin von Oranien schickte ihm für 4 Billets 40 Friedrichsd'or.

Dabei ereignete sich ein Vorfall, der nicht zu den gewöhnlichen gehört. Am Vormittage vor der Aufführung, wo die Menschen sich haufenweis drängten, Eingangsbillette zu holen, kam auch ein gemeiner Soldat, und forderte in ganz gemeinem märkischen Dialekt ein Billet, und warf Dittersdorf dafür ein Röllchen in Papier gewickelt auf den Tisch. „Es sind 24 Viergroschenstücke, vier Thaler," sagte er, indem er

nach dem Billette griff und davon wollte. — Halt mein Freund! rief ihm Dittersdorf zu, er ist im Irrthum. Das Billet kostet nur zwei Thaler. Aber rasch war er zur Thür hinaus. Als Dittersdorf das Röllchen öffnete, fand er — 24 Friedrichsd'or darin.

Am Tage darauf sandte ihm der geheime Kämmerer Rietz im Namen des Königs, für das gestrige Vergnügen, das ihm sein Spiel gemacht, eine goldne, blauemaillirte Dose mit 200 Dukaten, und noch vor seiner Abreise den letzten Tag, speißte er Mittags und Abends mit dem König und der Gräfin Lichtenau in Charlottenburg.

Auch in Breslau führte er seinen Hiob mit einem Orchester von hundert Personen auf, und gewann nach Abzug der Kosten etwas über zwei hundert Thaler.

Johannisberg hatte indessen immer mehr von seiner vorigen Lebhaftigkeit verloren. Der Fürstbischoff von Breslau wurde immer trauriger. Etlichemale hatte er bei Kaiser Joseph II. vergebens nachgesucht, die Administrazion seiner Güter wieder aufzuheben.

Nach Josephs Tode wendete er sich an Leopold. Wider alles Vermuthen hob dieser Mo-

narch die Administrazion auf, und räumte ihm die eigne Verwaltung wieder ein. Sein Agent in Wien schickte ihm diese frohe Nachricht durch eine Estaffette, die früh ankam. Noch an demselben Tage gab er große Tafel, und setzte alle ehemalige Beamte in vorige Besoldung und Thätigkeit.

Allein der vorige Gram hatte seine Gesundheit schon zu sehr untergraben, und er verfiel einige Monate nach dieser Katastrophe in eine große Krankheit, die in ein Faulfieber ausartete. Mit Mühe wurde er durch die Geschicklichkeit seines Leibarztes Stolle, gerettet, behielt aber eine Mattigkeit und Schwäche in den Füßen, daß er weder gehen noch stehen konnte, sondern beständig von zween Männern geführt werden mußte, dabei wurde er schwach am Geiste.

Dittersdorf und sein wackerer Schwager, der Herr von Gambsberg waren ihm Engel des Trostes, und hielten fünf ganzer Jahre bei ihm treu und redlich aus, suchten ihm Zerstreuungen zu machen, und mit Musik den ermatteten Genius zu beleben. Bald aber wurden diese Edeln durch ein Komplott höfischer Kabalenmacher verdrängt.

Dittersdorf bekam vor Aerger neue Anfälle von Podagra, und heftiger als jemals. Indessen

sen, voll des Bewußtseyns seiner guten Sache gieng er zum Fürsten, stellte ihm seine Ungerechtigkeit vor, bewies seine Unschuld, und ward diesem wieder Freund und Tröster. Der Fürst befand sich besser in seiner Gesellschaft, und ließ ihn nicht mehr von sich, sogar Nachts, wenn er nicht schlafen konnte, mußte er ihm die Zeit mit Erzählungen kürzen, und sein Bette war neben dem fürstlichen Schlafkabinette aufgeschlagen. Diese Lebensart, die er seinem Fürsten zu Liebe zwei Jahre lang antrieb, vernichtete seine Gesundheit gänzlich. Er bekam nach Verlauf von 25 Monaten die schrecklichsten Hämorhoidal-Zufälle, und mußte krank vom Schlosse in seine Wohnung getragen werden.

Zum Lohn für seine Aufopferung bei dem Fürsten, gab ihm dieser schwache Mann, geleitet von nichtswürdigen Kabalenmachern, die ihm allerhand schändlichen Verdacht beizubringen, während Dittersdorf Krankheit, freies Spiel hatten — am 7. April 1794 die Weisung das Schloß nie wieder zu betreten, und binnen acht Tagen mit Sack und Pack zu seinem Amtsposten nach Freywaldau zu gehen.

Dittersdorf that es, aber er rechtfertigte sich vor dem kaiserlichen Hofe auf das vollkommenste, und erhielt von dort her ein Dekret, welches

ihn von allem angeschuldigten Verdachte frei sprach.

Dieser schändliche Undank, diese unverdient bittern Behandlungen zerrütteten nun seine schon wankende Gesundheit gänzlich, und warfen ihn von neuem auf ein langes und schmerzliches Krankenlager.

Rührend ist es, ihn am Schlusse seiner Selbstbiografie zu hören, und kein Gemüth, das an den Werken des großen Melodikers Vergnügen fand, wird ohne herzliche Theilnahme bleiben, wenn es die Laufbahn des Genies so glänzend begonnen, so kraftvoll gehalten, nun in Nacht und Dunkel hinschwinden sieht.

„Leider begann mit Ende Oktober 1794 meine Krankheit und mit ihr mein Elend. Und seit diesem Augenblicke habe ich keine gesunde Stunde mehr. So viel Mühe die Aerzte sich gegeben, mir das Podagra wieder zu Wege zu bringen, damit die Krankheit dadurch ihren gewöhnlichen Ausbruch nehmen könne, so wenig hat es bis heute, also gerade nach fünf Jahren, gefruchtet.

Der Fürst starb am 5ten Januar 1795. Eine kaiserliche Administrazion trat ein, und diese wollte die diesseitigen Güter von dem Bres-

lauer Bisthume trennen. Aber der König von Preußen nahm sich des Bisthums an. Nachdem beide Höfe deswegen lange Unterhandlungen gepflogen hatten, wurde man endlich einig, daß die Administrazion aufgehoben werden, und die Güter, wie vormals, bei dem Bisthum verbleiben sollten.

Da Prinz Joseph von Hohenlohe Bardenstein schon vor Ableben des Bischoffs Coadjutor war, so wurde er nach dessen Hintritt Bischoff von Breslau. Er hatte seine eignen Lieblinge, die er versorgen wollte, daher wurde ich — mein Schwager und noch einige alte Beamte mit Pension jubilirt.

Ungeachtet ich volle 26 Dienstjahre aufzuweisen hatte, so erhielt ich doch an jährlichem Pensionsgehalt nicht mehr, als 333 Rthlr. 8 gl. (500 Gulden Kaisergeld.) Mein Schwager von Gambsberg, der dem Bisthume schon über 40 Jahre gedient hatte, bekam auch nicht mehr. Der gute Mann starb bald nachher, und seine Gattin — meine Schwester — erhält nun einen kümmerlichen Wittwengehalt von 133 Rthlr. 8 ggr.

Seit dieser für mich und meine arme Familie so schrecklichen Epoche, hat sich meine Krankheit

so verschlimmert, daß ich am Kreuz und an den Füßen ganz gelähmt bin, und mich vom Bette in den Armstuhl, und vom Armstuhl ins Bette tragen lassen muß. Doktor, Arznei, dreierlei Bäder, das Ullersdorfer, Landecker und Teschner Bad haben meinen ersparten Nothpfennig ganz aufgezehrt, so daß ich, als mir im vorigen Jahre von einem der berühmtesten Aerzte das Badner Bad unweit Wien angerathen wurde, auf dieses Hülfsmittel aus Mangel Verzicht thun muß, und meinem baldigen Ende entgegen seufze.

Ignaz Freiherr von Stillfried erfuhr durch eine dritte Hand mein großes Elend. Ganz unvermuthet erhielt ich von ihm folgendes tröstliche Schreiben:

„Ich habe Ihre betrübte Lage erfahren.
„Auf meiner Herrschaft, die ich mir in
„Böhmen gekauft, habe ich drei Wohn-
„häuser. Kommen Sie mit Ihrer Fami-
„lie in meine Arme. Erhungern will ich
„Sie sammt Ihrer Familie nicht lassen,
„und wir wollen unser Leben beisammen
„beschließen."

Mit Freuden nahm ich dieses menschenfreundliche Erbieten an, und warf mich mit meiner

Familie — sie besteht aus meiner Frau, zween Söhnen und einer Tochter, mithin aus fünf Personen — in die Arme des liebenswürdigsten Freundes. Gott weiß es, daß wenn ich diesen Wohlthäter nicht gefunden hätte, ich längst von Noth und Kummer aufgerieben worden wäre, und — meine Angehörigen? — O Gott! das fühle, wer es zu fühlen vermag! —

Da sitze ich nun schon beinahe zwei Jahre in Böhmen auf der Freiherrlich Stillfriedschen Herrschaft Rothlhotta im Taborer Kreis unweit Neuhaus. Ungeachtet ich freien Unterhalt für mich und meine Familie habe, so bin ich doch eben in allem Betrachte ein Bettler. Da ich von meiner Pension jährlich:

An Interessen für hypothekarische Schulden — — —	81 Fl.
An Kriegsbeisteuer — —	60 —
An Haus- und Grundzins —	9 —
Für einen Bedienten, der mich mit Hülfe meines Sohnes heben, tragen, auch die ganze Nacht bei mir mehr wachen als schlafen muß	120 —
Für eine Magd — —	36 —
Für die Wäsche — —	45 —
mithin	351 Fl.

unumgänglich baar auslegen muß, bleiben mir noch übrig 149 Fl. Nun laß ich jeden beur-

theilen, ob ich mit diesem Ueberbleibsel im Stande bin, fünf Personen zu bekleiden, und andere kleine und nothwendige Ausgaben zu bestreiten.

Meine Nippes spaziren eines nach dem andern um ein Dritttheil, auch wohl noch weniger, als der innere Werth davon ist, fort! und was hernach, wenn sie vollends Alle fortgeflogen sind?

Seit den letzten fünf Jahren habe ich meine Geistes- und Sinnenkräfte, welche ersteren Gottlob! noch heute so ziemlich sind, angestrengt, und eine beträchtliche Sammlung ganz neuer Opern, Simfonien, eine große Anzahl Stücke für das Fortepiano verfertigt. Alle diese Sachen sind schon vor einem Vierteljahre in der neuen musikalischen Leipziger Zeitung angekündigt; — (Im Intelligenzblatt zur A. M. Z. Dezemberstück No. V. 1798. S. 19—20.) aber mein Gott! — bis jetzt hat sich noch kein Abnehmer eines einzigen Stückes gefunden; und leider kann ich auch so eine Unterstützung, ungeachtet ich gewiß gute Waare für Geld gebe, nicht finden.

Ich verehre meine liebe, gute, deutsche Nazion; aber — wenn es auf Unterstützung

ankömmt, da — leider — sind wir nicht zu Hause.

Ich will, da ich gewiß weiß, daß mein Name und meine Werke in ganz Europa bekannt sind, annehmen, daß in diesem bevölkerten Welttheile ich einer halben Million Menschen Vergnügen gemacht habe. Wenn nun Jeder dieser Menschen einen einzigen Groschen in omni et toto mir, oder besser zu sagen, meiner Familie — denn mir nützt es nicht mehr, zuwürfe (!!) welch eine geringe Beisteuer für den Geber, und welch eine beträchtliche Unterstützung für eine hinterlassene, trostlose Familie eines Mannes, der, wie jener im Evangelio, sein Talent nicht vergraben hat!!

Liebe Leser! Halten Sie mich ja nicht im Verdachte, daß ich das Obige niedergeschrieben habe, um Ihnen für mich ein Allmosen abzulocken. Vermuthlich bin ich nicht mehr, wenn Ihnen dies Büchelchen zu Gesichte kommt.

Will aber Jemand nach der gänzlichen Zerstörung meiner schon morschen Hütte meiner armen Familie etwas Gutes thun, — o dann werde ihm Gottes Lohn dafür!

Ich bin aufrichtig genug zu gestehen, daß ich meine Familie doppelt unglücklich gemacht

habe. Erstens wegen meiner Armuth, zweitens durch meine Krankheit. Meine Armuth ließ sich jedoch einigermaßen entschuldigen, da ich wider mein Verschulden auf eine gegen 26 Dienstjahre immer gar zu geringe Pension gesetzt worden bin, und daher meinen ersparten Nothpfennig, dessen größter Theil in den Säckel des Arztes, in das Gewölbe der Apotheker und die Gesundheitsbäder — wohl zu merken, ohne einige Hülfe — sich zerstreut hat, habe hergeben müssen. Aber dagegen ist mein Leichtsinn in Schonung meiner Gesundheit unverzeihlich, um so mehr, als mir die gütige Natur einen festen und dauerhaften Körper geschenkt hat, auf den ich Thor so muthwillig eingestürmt habe."

So endet die Selbstbiografie, die er, aus seinem Lehnstuhle seinem ältesten Sohne in die Feder diktirte. Zwei Tage, nachdem er das Werk beendigt, starb er. „Die Gegenwart" — schrieb er, etwa acht Wochen vor seinem Ende an seinen alten Freund, den seel. Breitkopf in Leipzig — „ist schrecklich für mich, die Zukunft kann nun nicht mehr besser werden: ich habe mich also in die Vergangenheit geflüchtet, und diktire meinem ältesten Sohne, mit der Aufrichtigkeit eines Sterbenden, meine Lebensgeschichte, außer jenem eigennützigen Zweck, auch zu seiner Belehrung. Sterb' ich, so sol-

len Sie das Manuskript erhalten; vielleicht könnte dessen Herausgabe auch andern — vielleicht auch meiner unversorgten Familie einigermaßen nützlich seyn."

Um diese Zwecke zu erreichen, gab die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel, die so gern zu allem ihre thätigen Hände bietet, wo es Unterstützung der Kunst und des Künstlers gilt, das Buch 1801 heraus, das unter der Bearbeitung des Hofrath Karl Spazier ein gleichbelehrendes und unterhaltendes Werk wurde, das für Tonkünstler und den bloßen Leser interessant ist, der es zu bloßer Zeitkürzung liest. Für den Ersten hat es zunächst eine Menge gründlicher Bemerkungen, vornemlich über das Praktische seiner Kunst; für den Zweiten und Ersten zugleich, eine große Anzahl mehr oder weniger bedeutender Anekdoten und Nachrichten über berühmte Musiker, bedeutende Musikwerke, deren Aufführungen, Geschmack dieser oder jener Zeit, dieses oder jenes Orts, dieses oder jenes Großen u. s. f. Für alle zusammen genommen, legt es mit Lebendigkeit und Aufrichtigkeit, das — eben nicht verwickelte, aber sehr mannigfaltig wechselnde Gewebe des innern und äußern Lebens eines bedeutenden Mannes dar: ein Gewebe, das durch die Fäden, an welche es geknüpft ist, noch viele besondere und angenehme Schattirungen bekömmt.

(Die Rezension dieser Biografie in der A. M. Z. den 1ten April 1801. S. 454. ff.)

Als Mensch war Dittersdorf voll Geist, Leben und Thätigkeit, gebildet nicht nur für seine Kunst, sondern auch für mehrere Wissenschaften, besonders aber für das, was das feinere gesellige Leben verlangt, sinnlich zwar, doch nicht bis zur Ausschweifung, mit reger Fantasie, doch nicht bis zur Schwärmerei. Er hatte Sinn und Willen für alles Gute, seine Fehltritte waren nur Verirrungen, Treue und Redlichkeit verletzte er nie vorsätzlich, und für herzlichere Freunde konnte er sich und alle seine Vortheile aufopfern. In der glücklichsten Periode seines Lebens, da er mit seinen Oratorien und dann mit seinen Opern, besonders in Wien, so ganz ausgezeichneten Beifall fand (hin und wieder vielleicht auch in frühern Jahren, da er als Violinist so lauten Beifall erhielt) wurde er zuweilen, doch nur vorübergehend, ein wenig dadurch berauscht; dieses, und was nun unmittelbar und nothwendig daraus folgen mußte, und dann seine Liebe zu allem Glänzenden, in die Augen fallenden, und was unmittelbar und nothwendig auch hieraus folgen mußte, — das

sind die einzigen Schwächen, die man an ihm entdeckte, wenn man ihn geraume Zeit und in vielerlei Verhältnissen beobachtete.

Seine Gesichtsbildung war edel. Ein gerader, fester Blick, tief fixirend, eine hohe Stirn voll Adel und Würde, die mit ihren Zügen imponirte, ohne abzuschrecken, edler Anstand eines Mannes, der sich im Umgange der Welt und ihren Großen gebildet hat, gaben seinem schlanken Wuchse eigenthümliche Grazie.

Schwer ist es, den Wunsch zu unterdrücken, daß das Publikum durch warme Theilnahme an dem Schicksale der Nachgelassenen Dittersdorfs den Dank einigermaßen abgetragen hätte, welchen es dem lieben Verstorbenen für das viele Vergnügen wohl schuldig ist, das ihm die nicht geringe Anzahl seiner deutschen Opern so lange schon gewährt hat, und noch immer fort gewährt. Wer, der ein menschliches Herz im Busen trägt, kann ungerührt den Schluß seiner Selbstbiografie lesen; wer den Jammer eines unglücklichen Vaters, der nahe am Ziele seines zuletzt höchst mühseligen Pilgerweges einen schmerzlich gerührten Blick über sein Grab hinaus auf seine unversorgte Familie hinwirft, gleichgültig mit ansehen; wer den Ausdruck der Selbsterniedrigung eines verdienten Künstlers er-

tragen, der, in der Blüthenzeit seines Lebens von großen Hoffnungen und Fantasien umgaukelt, in der glänzenden Periode seines männlichen Lebens wohl nicht auf einen so schaalen Ausgang gerechnet hatte, und nun in Gemeinheit versinkt, um sich von seiner lieben deutschen Nazion, für Alles, was er ihr zu Gute that, zuletzt noch das Recht zu erbetteln, in die Reihe der Unglücklichen gestellt zu werden, welche ihren Mitbrüdern, gern oder ungern, zum Gefühle der Grosmuth bei einer im Grunde sehr gemeinen Handlung verhelfen!!!

In Hinsicht der Oper — denn als Opernkomponist ist er am bekanntesten unter uns — ist er für Deutschland gewissermaßen, was Gretry für Frankreich.

Seine dramatischen Werke haben größtentheils natürliches Leben, Anmuth, Karakter und Wahrheit, und besonders eine gewisse Freundlichkeit und Popularité, die geradehin die Empfindung anspricht, wie ehemals, in kleinerer Gattung, die unvergeßlichen Hillerschen Operetten, von welchen wir nicht ohne merklichen Schaden, wenn nicht für

die Kunst der Musik an sich, doch für die Reinheit des Drama und den guten Geschmack schon viel zu weit abgekommen sind. Was den Dittersdorfschen Theaterstücken allenfalls hin und wieder an der höhern, innigern Wahrheit der Deklamazion — dem eigentlich Poetischen — und mitunter in Absicht der korreckten Bearbeitung des Textes abgeht, wie sie die strengere Kritik von jedem musikalischen Gesangstücke, das auf Vollendung Anspruch machen will, unerläßlich fordert, das wird von der andern Seite wieder durch so manche Schönheit des deklamatorisch-theatralischen Ausdrucks, durch den Glanz des Orchesterspiels, das eben nicht in Ueberladung verfällt, durch Gründlichkeit im Satze, der bisweilen vernachlässigter scheint, als er ist, weil er nur etwas leer gehalten ist, und vor allen Dingen durch schönen fließenden Gesang ersetzt, dem man es anhört, daß er nicht, wie in manchen unsrer neusten, besonders ursprünglich französischen Opern, zuletzt aus der Begleitung, wie ein Fazit, herausgerechnet, und als nothdürftige Zugabe in die Singstimme geschrieben, sondern aus der Seele hervorgequollen ist.

Wenn alles dieses Eigenschaften sind, die dem Gefühle zusagen, für welches jeder Künstler zunächst doch arbeitet; wenn Werken, die

auf Empfindung und Fantasie der Menge wirken sollen, nichts wesentlicher ist, als Gesang, als musikalische Handlung, als Popularité: wer ist, der Dittersdorf in einem gewissen Sinne, das sehr ansehnliche Verdienst des gebildeten Volkskomponisten absprechen kann? Fern sey es von uns, dies zu vergessen, und dem Künstler selber beizumessen, was endlich in der Zeit und — dem Ekel sich gründet, der in Künsten, wie in der animalischen Oekonomie, natürliche Folge der Ueberladung und Verkünstelung ist.

Seine Opern gewinnen durch ihre gefällige und bequeme Anlage, durch ihre beschränktere Instrumentazion, zumal die aus der letztern Periode, die er für sein Johannisberger Theater schrieb, durch das leichtzubesetzende Personal, desto mehr an Allgemeinheit, je mindern Schwierigkeiten ihre Vorstellungen unterworfen sind.

Die Kürze des Raums gestattet nicht, sich über alle diese Opern weitläuftig zu verbreiten, und ihre vielen Schönheiten im Einzelnen darzustellen, auch sind diese Meisterwerke jedem Kenner und Liebhaber dramatischer Tonkunst zu bekannt und lieb geworden, und sprechen zu laut für sich selbst, als daß sie der weitläuftigern Auseinandersetzung bedürften. Sie haben

im Ganzen ein leichtes gefälliges Ensemble, sind nicht, was für kleine Gesellschaften ein großer Vortheil ist, mit Chören überladen, die nur bei großen stehenden Theatern gelingen können, sondern die Chöre werden größtentheils durch die handelnden Personen selbst gebildet. Die Gesänge sind leicht, herzlich, fließend, und dennoch ist jede Parthie so behandelt, daß sich Sänger und Schauspieler in ihr zeigen kann. Das Orchester selbst ist brillant, ohne Ueberladung, und doch für jede Parthie Gelegenheit sich zu zeigen.

Die Opern selbst können wir füglich, die frühern Versuche abgerechnet, in vier Epochen abtheilen. Jede karakterisirt sich vor der andern bedeutend.

In die erstere, die eigentlich nur eine würdige Vorrede zu künftigen war, gehören seine dramatischen Jugendarbeiten in Preßburg:

1) Amore in Musica.

2) Und eine andere Oper, die er eigentlich nicht namhaft macht, und aus zwei alten Stükken: Frau Sylilte trinkt keinen Wein, und: das Reich der Todten zusammensetzte und neu komponirte.

Auch die frühern Arbeiten in Johannisberg bei der ersten Kapelle in dem von ihm erbauten Theater im runden Thurm:

3) Il viaggiatore americano und

4) Lo sposo burlato. Die auf mehrern Theatern unter dem Titel: der gefoppte und betrogne Bräutigam, gegeben wurde, auch wohl bei kleinen herumziehenden Gesellschaften noch gegeben wird. Sie besteht nur aus vier Personen, zwei Damen, einem jungen Menschen, der den Liebhaber macht (Tenorparthye), und dem Buffon (Baß oder Bariton), dabei füllt sie doch einen ganzen Abend aus, und ist durchaus niedrig komisch. Der Text ist, so wie zu den mehrsten seiner Opern, von ihm selbst.

In die zweite Epoche gehören jene großen vortrefflichen Werke, die er bei seiner Anwesenheit in Wien 1786 komponirte.

1) Der Apotheker und Doktor. In zwei Aufzügen, der Text von Steffani dem jüngern.

Mehr als irgend eine hat diese vortreffliche Oper seinen glänzenden Ruf als Opernkomponist begründet.

2) Betrug durch Aberglauben. Große Oper in zwei Akten, Text von Eberl.

3) Die Liebe im Narrenhause. Große Oper in zwei Akten. Die Menge singender Personen in diesem Stücke macht, daß es nur bei großen Theatern gegeben werden kann; auch hat es die ganz eigenthümliche Schwierigkeit, daß einer der Schauspieler, (Orpheus) ein guter Violinspieler seyn muß, weil er mehrere Solo's auf diesem Instrumente vorzutragen hat.

4) Democrito. Italienische Oper.

Die dritte Epoche begreift jene leichtern aber auch nicht minder gefälligen Werke für das wiederhergestellte Johannisberger Theater auf dem Schüzzenhofe. Sie sind sämmtlich in zwei Akten, mit sehr schönen und gut ausgeführten Finals, und gewöhnlich zu sieben Personen. — Drei Sopranstimmen, zwei Tenorparthien, Bariton und Baß — und nebst den gewöhnlichen Saiteninstrumenten zu zwei Hörnern, zwei Hoboen, zwei oder einer Flöte, zwei oder einem

Fagotte, angelegt. Jede hat nach Art der italienischen Opern, eine Hauptszene vor dem letzten Final, die auf die Prima Donna berechnet ist.

1) Das rothe Käppchen. (nach der Giannina del Livigni bearbeitet.)

2) Der gelehrte Hufschmidt.

3) Hieronimus Knicker.

4) Der neue Gutsherr als Schiffspatron.

5) Hokus Pokus.

Alle diese zeugen von feinem gefälligen Geschmack und ächtkomischer Muse, und sind auf allen Theatern — vorzüglich 1. 3. 4. mit allgemeinem Beifall aufgenommen.

Die vierte und letzte Epoche füllen seine Schwanengesänge aus, die er in jener traurigen Periode schrieb, wo er schon seine glänzende Laufbahn in Nacht und Dunkel hinschwinden sah, und die er durch die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung in Leipzig, im Intelligenzblatte der A. M. Z. (Dezember N.

V. 1793 — S. 18 — 19.) ein Vierteljahr vor seinem Tode zum Kauf anbot.

„Der rühmlichst bekannte Komponist Karl von Dittersdorf" — heißt es dort — „hat sich seit einigen Jahren in die Stille auf seine Güter in Böhmen zurückgezogen, seine schönste Zeit ganz der Komposizion gewidmet und in derselben folgende, bis jetzt noch ganz unbekannte Werke ausgearbeitet. Da er jetzt aus aller Konnexion mit Theaterdirekzionen u. d. gl. getreten ist, so hat er sich entschlossen, sie im Ganzen oder einzeln jedem zu überlassen, der sie zu seinem Gebrauch oder auf Spekulation (für deren Gelingen wohl der Beifall, den die Werke dieses Komponisten gefunden haben, bürgen könnte) zu haben wünscht. Der Verfasser begiebt sich gegen den Abnehmer aller Vortheile, die aus dem erkauften Werke zu ziehen wären, und hat überdies diese Komposizionen als wahrscheinlicher Weise seinen Schwanengesang mit allem möglichen Fleiß gearbeitet, um seinem errungenen Namen nicht zu schaden, sondern ihn vielmehr zu befestigen. Sollte jemand die ganze Sammlung zu übernehmen gedenken, so wird er sich in noch besondere Unterhandlungen einlassen. Man wendet sich in dieser Angelegenheit in postfreien Briefen an uns in Leipzig, da

wir deren Besorgung übernommen haben; nachstehend folgt das Verzeichniß.

Italienische Opern.

1) Don Coribaldi, osia la Prepotenza usurpata. Drama in due Atti messa in Musica 1798.

2) Il Mercatto delle Ragazze. Opera buffa 1798.

Deutsche komische Opern.

3) Ugolino, ein Drama in zween Aufzügen, 1796.

4) Der Schach von Schiras, nach Kotzebues Lustspiel mit Gesängen: Sultan Wampum, in eine förmliche komische Oper umgestaltet, 1797.

5) Der Durchmarsch, nach Girzigs kristlicher Judenbraut und umgearbeitet mit einer ebenfalls neuen Musik. 1796.

6) Die lustigen Weiber von Windsor, von Karl Herklots.

7) Der Mädchenmarkt, von demselben Dichter 1797.

8) Die Opera buffa, von Brezner in Leipzig. 1793.

Nächst diesen Opern noch folgende Musikstücke.

Sechs große vollstimmige Simfonien.

Zwölf Sonaten für vier Hände 1796 — 97.

Sechs Sonaten für vier Hände aus den letztern noch nicht bekannten Simfonien der Ovidischen Metamorphosen eingerichtet 1797 — 98.

Zwölf Sonaten für zwei Hände 1796. 97. theils aus Quartetten, theils aus Terzetten von der Komposizion des Verf.

Zwölf verschiedene beliebte Lieder, Romanzen und Opernarien von verschiedenen Verfassern mit Variazionen von D.

Zwei und siebenzig Vorspiele aus allen harten und weichen Tonarten für Schüler, deren Talent noch nicht zur Selbsterfindung reif ist.

In Hinsicht der komischen Laune, des populären Styls und der Karrikatur im Ausdrucke behauptet sich unstreitig Dittersdorf in seinen Werken am allgemeinsten im Besitz, besonders jener Karrikatur, welche man bisher nur als ein Eigenthum der Maler angesehen hat; eine Schreibart, welche einzig und allein beim Operettentheater und beim Liede anwendbar ist, und welche, nach der Menge der Lieder- und Operettenkomponisten zu urtheilen, die gemeinste und leichteste zu seyn scheint, und dennoch, wie die Erfahrung lehrt, von den wenigsten mit Glück ausgeübt wird. Nicht jedem lächelt die Muse bei seiner Geburt so freundlich an. Und keine erlernte Wissenschaft, nicht das tiefste Studium des Kontrapunkts und der Harmonie, nicht die Kenntniß aller Schleifwege der Modulazion, nicht die Kunst, ein ganz konzertirendes Orchester in der Partitur übereinander herzuschreiben, kann den Ausdruck des Komischen befördern. Daher möchte wohl die

Anzahl jener Komponisten, welche sich durch Muster und Meisterstücke in dieser Klasse von Schreibart gezeigt haben, am kleinsten ausfallen. Hin und wieder mag es wohl einem geglückt haben, aber Dittersdorfen hat hierin die Muse des Lustspiels am freundlichsten gelächelt.

Um sich hievon zu überzeugen, braucht man nur sein allgemein beliebtes Rothes Käppchen — die vom Dichter desselben aufgewärmte Giannina des Livigni, dem man sonst unter seinen Werken eben nicht den ersten Platz anweist, mit anzuhören. Nur wenige Sätze werden darin ausfallen, welche nicht alsbald in jedem Ohre Eingang fänden, und dadurch ihre Popularité bewiesen.

Eben so wenig fehlt es darin an ächt komischer Laune. Wenn der Kastellan dem Schulzen sagt: Das nehm' er sich zur Lehre u. s. w. Wie er bei der Wiederholung dieser Worte, in langsamern Zeitmaße sehr ernsthaft und nachdrücklich seinem Schwager noch einmal sagt: Und werd' er einmal klug! und da er merkt, daß er dennoch nur tauben Ohren predigt, wird er ungeduldig und zankt, indem er noch einmal zurückkömmt, ihm das nämliche mit Heftigkeit vorsingt. Man muß dieses hören, um den glücklichen Einfall des Kom=

ponisten genießen zu können; so wie dies überhaupt in der Musik bei allen komischen und witzigen Zügen der Fall ist.

Viel edel komischen Ausdruck und Karrikatur zugleich hat ferner die Arie des alten Husarenrittmeisters: Lustig leben die Soldaten ꝛc. Der Komponist malt hier die Lustigkeit eines alten Kriegers mit Recht in einer muntern Polonoise, vermittelst welcher er seine Thaten, in Kämpfen mit Mädchen und Türken erzählt. Aber dann erhebet sich der Ausdruck bis zum innig rührenden, wenn er an die Worte kömmt: Doch die Zeit ist nun vorbei! jetzo will ich bei dir bleiben. Bei den Worten hingegen: Liebe Lina was ist das! wird der Ausdruck wieder komisch, da er sich nemlich durch ihre Thränen, selbst bis zum Weinen gerührt sieht, sucht er mit Gewalt, so gut er kann, eine Lustigkeit zu affektiren, indem er tanzt und dazu singt: Danja! Danja! Danjate! Dieses kömmt aber so gezwungen heraus, daß man immer noch gleichsam die Thränen der Schwermuth durchschimmern sieht, oder aber, es ist der Gesang eines alten Knaben, der das, was er vor funfzig Jahren auf dem Tanzplatze hörte, hier halb und halb in Fragmenten wieder giebt. Sey es diese oder jene Idee, welche der Komponist dabei gefaßt

hatte, so war es in beiden Fällen ein Meisterzug.

Dann noch die allerliebste Romanze: Es war einmal ein alter Mann, munter, angenehm und populär erzählend, ohne Gemeinheit. Ueberhaupt, da sich die ganze Fabel so ziemlich um den Inhalt dieser Romanze dreht, und sie gleichsam den Inhalt des ganzen Stücks in sich faßt, so war es auch ein sehr glücklicher Gedanke, dieselbe in die Ouverture des Stücks zu verflechten, und in ihr gleichsam zu erzählen, was man in der Folge sehen soll, nämlich: Es war einmal ein alter Mann, der hatt' ein junges Weibchen.

Von ächter Karrikatur findet man hier eben so viel Muster. Z. B. gleich Anfangs, nachdem sich die Schwäger und Schwägerinnen eine Zeitlang durchgezankt haben, klagen sie am Ende: Wie wirbelt es in meinem Kopf! la borla borla borla bo! so poltern Erbsen in dem Topf la borla rc. Ich möchte den sehen, der bei diesem Gewäsche, so wie es Dittersdorf behandelt hat, nicht wenigstens lächeln sollte.

Ein ähnlicher Zug von wahrer Karrikatur findet sich am Ende des ersten Finals, wo die gan-

ze Gesellschaft über die Frage im Zwiste ist, ob der Schulze seine Frau in den Brunnen geworfen habe, oder nicht? Am Ende läßt sie der Komponist bei den Worten: Das Herz schlägt wie ein Hammer mir, gleich einer Mühle klapperts hier! die ganze Ouverture wieder — absingen, und zwar so, daß jeder Zuhörer in Versuchung geräth, mitzusingen. Der Anfang dieses Finals mit Triolen des gehaltenen Grundtons D mol ist schauerlich, und drückt die Angst der Schulzin über das sonderbare Beginnen ihres Mannes aus.

Sehr treffend ist das Seelengemälde bei der Stelle in demselben Final, wo der Schulze seine Frau vermißt:

„Die Thür ist verschlossen,
ja ja sie ist fort,
ich finde sie nirgends
nicht hier und nicht dort."

In Moll, und nun wo ihm schnell der rachsüchtige tückische Entschluß kömmt: Doch warte, du Hexe! mit einemmale in Dur und ganz lichthell durch die eintretenden Hoboen kolorirt.

Noch gehört hieher der fürchterlich komische Sinagogensingsang des Juden mit den launigten und drolligen Verzierungen.

Und endlich im Schlußgesange, das ausschweifende und unaufhörliche Rühmen und Prahlen der ganzen werthen Gesellschaft zum Theil im Ernst, zum Theil aus Ironie, über das grosse Wunder, das solch ein Käppchen wirken kann, und das der Komponist durch meisterhafte Variazionen einer jeden Strophe, immer interessant für den Zuhörer zu erhalten gewußt hat.

Wie schön, wahr und voll tiefer Empfindung sind die ernsten Parthien der Frauenzimmerarien, wie viel Tröstendes liegt in der Arie der Schulzin: Dies Gefühl ist mir geblieben rc. und in der letztern, welche Freude, das arme gekränkte Herz endlich einmal beruhigt zu wissen: Endlich fliehet alle Plage, die obligate Flöte hätte nirgends schöner angebracht werden, und dabei noch das beklommene eines lang bekümmerten Herzen, das sich in die plötzliche Freude noch nicht zu finden weiß, in den kurz abgestoßenen Singnoten im Anfange. Welcher Ausdruck in der Arie der Karoline: Flieht ihr quälenden Gedanken, und in der andern: Dieses Klopfen, dieses Be-

ben ꝛc. welche Unruhe in den Instrumenten, mit den abgebrochenen Noten zwischen Vorstech-pausen.

Wie gern gieng der Verfasser jede Komposizion dieses großen Meisters, den er seit vielen Jahren studirt hat, jede Oper und in ihr jede Szene einzeln durch: Es gäb für den Kenner und Musikliebhaber eine reiche Erndte, aber nochmals: der beschränkte Raum gestattet nicht eine detaillirtere Verbreitung.

Noch überfließender ist Dittersdorfs komische Laune im Hieronimus Knicker, und zwar hier von einer ganz eignen Art mit lächerlichem Pathos und Unbehülflichkeit wundersam gepaart, besonders in den Parthien des Filz, und zwar gleich in seiner Arie: Ich höre den Donner brummen, dann im Duett im zweiten Akte, wer redet denn von Tanzen und von einer Menuett? Wo die ruhige pathetische Gelassenheit des alten Tauben, wunderbar mit der albernen eifernden Gänzehitze des dürren Geizhalses absticht. Im großen Septett des zweiten Akts, wie ruhig und gemüthlich die beiden allerliebsten Alten in Keller kommen, und ihren schönen Waldgesang, recht ruhig und gemüthlich anfangen: Wir wollen uns plaziren (wahrhaftig man sieht sie schon

sitzen) und hier den Wein probiren, denn heute muß auch Wein auf unserer Tafel seyn. (Da habt ihr recht!) Hier wechselt die hellere Tonart A und der leicht bewegliche $\frac{6}{8}$ Takt des vorhergegangenen Chores mit dem ruhigern kühlern F dur und dem gemüthlichern $\frac{4}{4}$ Takte schon das Ritornell, welches ziemlich choralmäßig in halben Schlägen vorschreitet, sagt uns, wer allenfalls die Treppe herab in den Keller kommen möchte.

Aber der gute Alte, der an nichts weiter dachte, als an die Weinproben, der, laut vorhergegangenen Dialog, recht gut bei ihm aufgehoben ist, wird über den unerwarteten Anblick des Armeniers und seiner zwei Mohren nicht wenig betreten, verliert auf einmal seine ruhige Balançe im Gesange, und fragt mit kurzabgestoßenen ängstlichen Noten, und vom Schreck aus F dur in die $\frac{6}{4}$ C herabgefallner Stimme; wer ist der sonderbare Mann, den ich dort sehe gehn? Wobei übrigens der Steifheit seines Karakters nicht das Mindeste vergeben wird. Die zweite Frage, steigender in g moll modulirend, neugieriger aber doch verdrüßlich, (der erste Schreck ist ja auch bereits überstanden): Und die dort unbeweglich stehn, und ihre Augen so verdrehn?

Und wie spießbürgerlich determinirt unwillig, sobald der ehrsame Alte hört, was hier für unheimliches Teufelszeug vorgenommen werden soll. „Der Teufel führte mich hieher, für die Gesellschaft dank ich sehr.“ Doch — er läßt sich zureden: „Sie kriegen ihren Theil davon“; aber da dieser nur von jeder Million zwei Groschen abwirft, mischt sich Geiz und Stolz höchstkomisch, nicht ohne Galle in einander, indem er Knickers Melodie nachsingt:

„Zwei Groschen von der Million?
Ey das ist gar nicht viel!
Viel lieber will ich nichts davon.“

Ganz eigen ist Hieronimus Knicker selbst gezeichnet. Grübelnde Bedächtlichkeit und Spekulazion seine Kapitale zu vermehren, und dabei eine ungezähmte Gier, alles an sich zu reißen, was ihm nahen oder auch entfernten Vortheil bringen kann; ein ausgetrockneter Hagestolz, dem es merklich sauer wird, sich in die Rolle des Liebhabers zu fügen, in die ihn sein Geiz zwingt. Alle diese Züge sind in der Arie N. 8. im ersten Akte G Dur meisterhaft vereinigt. Wie gravitätisch, väterlich belehrend und warnend der Heirathsantrag in ganzen Vierteln (die

Arie ist $\frac{3}{4}$ Takt) angeschritten kömmt: „Mein Liebchen, laß dir sagen, ich mein' es gut mit dir;“ Wie könnte auch solch ein alter steifer Peter in drei Viertel oder dem rasch tändelnden $\frac{6}{8}$ Achtel Takte sprechen, oder der Liebe überredendes Geschwätz in melodische Notenfiguren verschmelzen? das fällt einem Manne von Knickers Jahren nicht mehr ein, er fängt im Text wie in der Musik nach einem gewohnten Schlendrian in der Quinta an:

D	g g a a	h g — h
Mein	Liebchen laß dir	sagen ich
c a gfis efis	g	
mein' es gut mit	dir.	

Den zweiten Vers singt er nach derselben Melodie. Wie er auf seinen Neffen zu reden kömmt, ärgert er sich innerlich, ohne seiner äußern Gravität etwas zu vergeben, in E moll modulirend: Mein Neffe ist ein Sausewind, kann sich nicht guberniren, hebt sich aber gleich wieder in D, wo er seiner Warnung mehr Gewicht geben will: Und würde dich mein liebes Kind gewiß zuletzt verführen, und wiederholt, des stärkern Gewichts halber; gewiß zuletzt verführen. Nun beschreibt er seine Liederlichkeit in schwankender Modulazion zwischen a moll, g, die sich endlich in D dur hebt.

Des Geldes Werth versteht er nicht
Und lebt nur stets in Freuden;
Er kennt nicht Treu, noch Gattenpflicht
Und wird dein Geld vergeuden.

Den 1ten und 2ten Vers verächtlich ärgerlich, den dritten ziemlich gleichgültig, denn „Treu und Gattenpflicht" können für den alten Geizhalz wenig Interesse haben, aber desto

a | h
gewichtigter wird er beim vierten „und | wird
h cis cis | d d
dein Geld ver | geuden" crescendo in der Begleitung. Die Stelle, wo er ihr künftiges Unglück vorsagt:

„Hat er dir alles durchgebracht
Geht er allein davon
Und Thränen sind bei Tag und Nacht
Dann deiner Treue Lohn."

singt er ganz gefühllos nach derselben Melodie, womit er seinen Heirathsantrag beginnt. (Mein Liebchen laß dir sagen) Also Liebeserklärung, und die Braut verlassen, wenn das Geld durchgebracht ist, gilt diesem Menschen, der sich zu keiner Pflicht als für das Geld versteht, für eines und dasselbe, und ob er sagt:

„Bei

„Bedenkzeit von zwei Tagen
Die hast du schon von mir,
oder: Und Thränen sind bei Tag und Nacht
Dann deiner Treue Lohn.“

Das gilt ihm gleich; er fühlt bei einem so viel wie bei dem Andern. Kurz die ganze Liebeserklärung ist ein Muster, wie Liebeserklärungen — nicht gethan werden sollen.

Nun wo es ans Herausstreichen seiner eignen werthen Person kömmt: Potz tausend, wie wacht der Herr auf, mit welch oratorischer

g
Platzung geht er auf einmal in c dur „ich
c c e e | f g e
aber bin ein | kluger Mann!“ und

dieses wiederholt. Ein vernünftiger Mann sagt es nicht *einmal* von sich selbst. „*Noch in den besten Jahren, und habe auch so dann und wann, schon mancherlei erfahren.*“ Aber jetzt, wo er aufs rechte Kapitel kömmt:

„Dein Kapital in meiner Hand
Wird jährlich sich vermehren.“

Jetzt wacht er auf; jetzt spricht er geschwinder in Achteln, jetzt bekömmt er Sprache; er

ist gar der gravitätische Mann nicht mehr, der er im Anfange der Arie war; verjüngt wie ein Fönix lebt er jetzt so eigentlich in seinem Elemente wieder auf.

Um das Maas von Ironie überflüssig voll zu geben, und den alten Bock vollends dem allgemeinen Gelächter Preiß zu geben, läßt er ihn den Schluß der Arie:

„Bedenke dich und sieh dich vor
Sey klug und wähle mich.
Mein Neffe ist ein junger Thor
Ein kluger Mann bin ich."

Ganz nach der alten Volksmelodie „gester Abend war Vetter Michel da, absingen. Damit geht er selbst ab — also: er ist da gewesen? e tanto basta!

Selten findet sich bei so wenigen Personen eine solche pitoreske Mischung von Karakteren als im Knicker. Zwei Geizhälse, beide von verschiedenen Kaliber, Ferdinand ein junger Sausewind, Karl ein verliebter Donkischott, Luise sanfte leidende Schwärmerin, (ihre erste Arie im zweiten Akte: O mein Unglück ist ohne Grenzen!) die nur aufwacht, wo es aufs äußerste ankömmt, (im Duett: Nr. 4:

„Wie? was?) Röschen ein naives sanftes Landmädchen mit gesundem Mutterwitz. Schön läßt sie der Komponist mit der ersten Verwandlung im ersten Akte mit der naiven Arie auftreten (No. 6, Es dur) „Liebe fragt nach keinem Stande." Kurz ein Mädchen, wie Gellert sagt:

„Denn Mädchen, wenn sie gleich das Dorf erzogen hat,
Sind doch wie Mädchen in der Stadt."

Der eigenthümlichste Karakter bleibt unstreitig Saalchen: Ein Kammermädchen, das sich zu allem brauchen läßt, die Streiche der Mündel vertuscht, den Liebenden aus der Karte wahrsagt, sich bei dem Alten festgesetzt hat, den sie zu rechter Zeit zu packen weiß, um nach so manchem Lebens- und Liebesabentheuer (Sie war Schauspielerin auf einem (wandernden?) Liebhaber-Theater) endlich, da es hohe Zeit wird, in den Hafen des Ehestands zu seegeln, und ihr Schäfchen ins Trockne zu führen, Haushälterin eines alten Hagestolzes. Eine geläufige Schwätzerin, des Plapperns vom Theater her gewohnt, wo sie Soubrettenrollen und verkleidete Knaben spielte. — Sie giebt im zweiten Akte einige Proberollen. — Ihre erste Arie (No. 10. im ersten Akte E dur $\frac{6}{8}$)

Mamsell läßt Ihnen sagen, karakterisirt sie ganz, besonders durch das Plappern der Hoboen, die hier ganz eigne Wirkung thun.

Welcher Reichthum komischer, scharf einschneidender Züge finden sich im Apotheker und Doktor! Wer fühlt nicht die Persiflage der lächerlichen Gravität durch sie selbst in der Arie: Galenus und Hipokrates, und die geschäftlose Thätigkeit und das lächerliche Selbstrühmen des Doktors „Ein Doktor ist bei meiner Ehr! der größte Mann im Staate.“ Wie der gravitätische Gesang durch die Triolen und barocke Beweglichkeit der Violinen lächerlich gemacht wird. Steht der Doktor nicht auf dem Theater wie der Marktschreier Knallerpraller auf seiner Bühne, den die untenstehenden Zuschauer auslachen, während er sich und seine Kuren eigenrühmend anpreißt!

Welcher Reichthum von Karakteristik liegt im Schiffspatron! Wie komisch gleich das erste Quartett, wo der Oberamtmann diktirt, und der Amtschreiber wiederholt.

Amtmann. Doch ohnmaaßgeblich meint das Oberamt.

Amtschreiber. Oberamt.

Amtm. Man ließ die Bauern alle insgesammt

Amtschr. Insgesammt.

Amtm. Den Schulzen selbst sammt den geschwornen Leuten,

Amtschr. schwornen Leuten u. s. w.

In dem stumpfgravitätischen B dur $\frac{4}{4}$ Takt ganz trocken Monoton, und durchaus mit einem und demselben Akkompagnement, eintönig, trokken und gemächlich, wie der juristische Schlendrian einer veralteten Amtspraxis.

Sobald die freundliche Schulzenstochter eintritt, ändert sich Tonart, Stimmung, Zeitmaaß und alles (g dur $\frac{6}{3}$ Takt.) — und sollt es auch nicht, wenn ein frisches liebes Mädchen in die finstre Amtsstube tritt, und die ernsten Falten des Herrn Amtmanns nicht nur durch ihre Blicke, sondern durch zwei Scheffel weißes Mehl und einige eingesiegelte Goldstücke ebnet. Die erste Arie des Amtmanns: „Wer seine Obrigkeit sich nicht zum Freunde macht (f dur) bezeichnet den niedrigen intressirten Menschen, der kaum seine Habsucht und das Bekenntniß seiner Nichtswürdigkeit unter dem Anschein angewöhnter Gravität zu verber-

gen weiß. Dann die zweite, (Es dur $\frac{2}{4}$ im zweiten Akte) wo er überlegt, ob er Hannchen heirathen solle oder nicht? Wo Habsucht, Hang zur Bequemlichkeit, Zweifel über einen erwünschten Ausgang und Leidenschaft mit einander in ihm kämpfen, und der alte Fuchs nicht weiß, wohin er sich wenden soll: Herr Amtmann! sachte! sachte, das Ding erfordert Zeit. Endlich siegt die Leidenschaft. Der Entschluß ist gefaßt. Schnell ändert sich Takt und Zeitmaaß ($\frac{6}{8}$ presto):

„Es bringt mir die Ehe den köstlichsten Segen
Schon fühl' ich voll Wonne die Seele sich regen
Wenn sie mir wird küssen den Mund und die
Hand
Herr Amtmann! Herr Amtmann! das Ding
ist scharmant."

Jetzt ist alle Bedenklichkeit gehoben, der alte Gek vergißt sich in den Gedanken künftigen Glücks, und macht so wie seine musikalische Begleitung verliebte Bocksprünge.

Meisterhaft ist das große Septett im zweiten Akte. Welche Sanftheit, welch schmelzender Gesang in der Tenorarie Gürgens (G dur $\frac{3}{4}$):

Alle Blumen möcht' ich fragen
Gieng mein Hannchen nicht vorbei?

Und im Anfang des ersten Finals: ($\frac{4}{4}$ d dur)

Freundin sanfter Herzenstriebe
Schön geschaffen für die Liebe
Angenehme kühle Nacht
Glücklich sey von mir durchwacht,
Sey den bangen Tönen hold
Hier fleh' ich der Liebe Sold.

Nicht minder groß ist Dittersdorf im Erhabenen. Seine Oratorien:

1) Esther,

2) Hiob,

3) David,

4) Isaak

und seine Kirchenmusiken besonders seine Messen, liefern hierzu die vollgiltigsten Beweise. Unter seinen Messen zeichnet sich besonders eine aus c dur aus mit einer Prinzipalvioline. Er komponirte sie zur Kaiserkrönung Josephs II. in Frankfurt am Main, wo er die Prinzipalvioline selbst spielte. Die Idee ist sehr glücklich: Die

Sätze sind lauter feierliche Chöre mit vollem Orchester, mit denen die Konzertstimme durch die ganze Messe alternirt.

Seine Simfonien sind durchaus leicht, munter, brillant. Ohne Schwierigkeit und gesuchte Modulazion gefällig und ergreifend, sprechen sie den Karakter der schönsten veredelten Popularité aus. Dasselbe gilt auch von seinen übrigen Tonstücken.

Die Simfonien, welche er unter dem Titel der ovidischen Metamorphosen in Wien aufführte, enthalten nicht sowohl eine Vorstellung der Verwandlungen selbst, die durch Musik unmöglich versinnlicht werden können, sondern vielmehr den Lyrischen Ausspruch dessen, was er beim Studium dieses Gedichts empfand.

Gern hört man ihn über seine Kunst sprechen. Er zeigt gründliche Kenntniß aus Studium und Erfahrung, und es ist zu bedauern, daß er nicht über seine Kunst geschrieben hat. Ein Aufsatz in der A. M. Z. (28. November 1798. No. 9. S. 138.) giebt ihm vollkom-

nicnen Sitz und Stimme in der Versammlung musikalischer Kunstrichter.

„Sie fordern" — sagt er unter andern in einem Briefe an einen seiner Freunde — „von mir eine gründliche Beantwortung auf die Frage: Worauf ein Tonsetzer bei dem ernsthaften, und worauf er bei dem komischen Singspiele hauptsächlich zu sehen habe. Diese kann ich Ihnen nicht geben. Lassen Sie aber so weit nach, und nehmen Sie mit meiner schlichten Meinung, so wie sie sich besonders aus eigner Erfahrung in mir gebildet hat, vorlieb: so will ich von meiner Verweigerung nachlassen, und Ihnen meine flüchtigen Gedanken, so wie sie mir in den Kopf kommen, vorlegen.

Zuerst im Allgemeinen, worüber wohl kein Streit ist, und was sich von selbst versteht: der Komponist, der ernsthafte, wie der komische, muß wahr schreiben. Nun ist aber das Gedicht, das er bearbeitet, seine Welt, die er darstellen muß. Folglich muß er die Karaktere seines Dichters vor allem genau studiren und sich in diese hineindenken und hineinempfinden. Da findet er denn erst den groben Unterschied der Karaktere. Z. B. eines idealen oder gemeinen Liebhabers und der Aeußerungen dieser Ka-

raktere — jenen in der ernsthaften, diesen in der komischen Oper. Sodann findet er die feinen Unterschiede selbst unter den idealen Liebhabern der ernsthaften Oper untereinander; und der gemeinen der komischen untereinander. Vergleichen Sie, um mich zu verstehen, etwa den Liebesantrag des Aenea und den des Jarba in Metastasio's Didone abbandonata, und Sie finden zwei ideale Personen, welche sich über einerley Gegenstand äußern, aber himmelweit verschieden. Dasselbe ist natürlicher Weise mit allen andern Leidenschaften. Dieser Vorschrift des Dichters muß nun der Komponist streng folgen, und, so wie dieser durch andre Ausdrücke und Wendungen seine Personen karakterisirt und individualisirt, so muß er dies durch sein Mittel — durch verschiedene Modulazionen. Wenn dieses noch eines Beweises bedürfte, so könnte man ihn hernehmen von der Verschiedenheit der Absichten des ernsthaften oder komischen Singspiels. Ich gehöre nicht unter die Rigoristen, welche alles Tändelnde aus der ernsthaften, und alles Erhabene aus der komischen Oper verweisen wollen, aber, nicht nur daß sich der Komponist jenem dort, diesem hier nicht oft und nicht lange überlassen darf. — So sollte er auch in dem Tändelnden seiner ernsthaften Oper nicht so tief sinken, nicht so gemein werden, als in der komischen; und

in dieser sich nicht so hoch aufschwingen, nicht so alles, was seine Kunst für Mittel des Erhabenen und Großen hat, von allen Seiten aufbieten und mit Gewalt zusammen pressen.

Bei der ernsthaften Oper ist es eine Hauptforderung an den Komponisten, neue, fremde, wohlüberlegte Sätze aufzufinden, und diese immer so zu koloriren, daß der Zuhörer, eben durch diese Neuheit — nicht nur in Aufmerksamkeit erhalten, sondern in Empfindung fortgerissen werde. Hier ist aber die bekannte Klippe, woran auch viele, sonst berühmte und verdienstvolle Männer gescheitert sind. Sie glaubten jene Absicht durch Uebertäubung und Ueberfüllung zu erreichen; und die Zuhörer — nun ja die sehen dann den Wald vor lauter Bäumen nicht. Statt dessen sollte man hier (jene Haupterfordernisse vorausgesetzt) im Akkompagnement und in allen Nebendingen so einfach als möglich seyn, damit der Sänger in der Freiheit seines Vortrags in Verzierungen u. s. w. nicht zu sehr beschränkt würde. Denn es ist vergebens, wenn man ihn durch große Fälle der Harmonie u. s. w. blos auf das vorgeschriebene beschränken will; und so entstehen dann Verzierungen der Verzierungen. Ein Chaos, das am Ende unausstehlich wird, und jeden vernünftigen und natürlich empfindenden

Mann geneigt macht, in den jetzt so lauten Tadel mancher großen Genies, welche ihre Grübeleien zum Nachtheil des Gesagten prävaliren ließen, mit einzustimmen.

Ganz anders scheint mirs dagegen bei der komischen Oper zu seyn.

Hier hat der Komponist mehr Spielraum, und kann seinen Launen und Einfällen freiern Lauf lassen. Es giebt daselbst vollstimmige Säzze, in welchen er sein Instrumentalspiel ohne Scheu kann glänzen lassen, ohne die Sänger dadurch zu verdunkeln und zu übertäuben. Wie aber der ernsthafte Komponist hauptsächlich durch Neuheit der Ideen zu interessiren suchen mußte, so — ich wage es geradezu zu sagen — so wird der komische Komponist desto mehr interessiren, jemehr er ganz leicht, und dem Publikum sogleich faßliche, leicht nachzuträllernde Sätze anzubringen versteht. Es ist an und für sich selbst klar, daß er, wenn er wirklich Genie besitzt, auch bei solchen Sätzen Gelegenheit finden wird, durch Instrumentalbegleitung, durch Wendungen u. d. gl. dem gebildeten Zuhörer Etwas zu geben. Doch hüte er sich dabei nicht zu tief herabzusinken, und dergleichen Gerichte oft aufzutischen: denn — omne nimium vertitur in

vitium, und hier kann man gar leicht ins nimium verfallen.

Nicht minder lehrreich ist die Fortsetzung dieser Abhandlung besonders über Behandlung und richtiges Skandiren italienischer Poesie auf Noten. (Im Dezemberstück 1798. No. 13. S. 201 — 205. der a. M. Z.)

Bei dem Verleger dieses Buchs sind auch unter andern folgende empfehlungswerthe Bücher erschienen und in allen guten Buchhandlungen zu haben.

Gmelin, J. F., allgemeine Geschichte der thierischen und mineralischen Gifte. Mit einer Vorrede vom Herrn Hofrath Blumenbach gr 8. 1806. 2 Rthlr.

Bostock, Dr., Versuch einer Lehre vom Athemholen, aus dem Englischen übersezt und mit Anmerkungen vom Hofrath und Leibmedicus Dr. Nolde. Mit 1 Kupfr gr. 8. 1809. 1 rhl. 4 gl.

Griechenland und Rom. Eine belehrende Unterhaltung für angehende Studirende; als auch zum Selbstunterricht für Liebhaber schöner Wissenschaften. Zur Kenntniß der Archäologie, der Kunst, Literatur und Geschichte dieser Völker und ihrer schönen Geister. 1810. 8. broschirt. 16 Gr.

Haydn, Joseph, seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Bildungsbuch für junge Tonkünstler. Seitenstück zu Mozarts Geist von demselben Verfasser. 8. 1810. 18 Gr.

Journal, neues, für die Botanik Herausgegeben von dem Medizinalrath Prof. Schrader. Erster bis dritter Band. Mit 14 Kupfertafeln und 3 Portraits 8. 1805 — 9. 6 Rthlr. 12 Gr.

Nolde, Dr. A. F., die neuesten Systeme deutscher Geburtshelfer seit dem Anfange des neunzehnten Jahrhunderts, kritisch beleuchtet. 8. 1809. 1 Rthlr. 8 Gr.

Petri, J. G., Neue Pittoresken aus Norden, oder statistisch-historische Darstellung aus Lief-

Ehst- und Rußland. Nebst einer Topographie von Moskau Zweite verm. u. verb. Auflage. Mit 3 Kupfern 8. brosch. 1809. 1 Rthlr. 4 Gr.

Scheibner, Dr. G., Gesänge mit Begleitung des Pianoforte 1s 2s u. 3s Heft. Queerfol. jedes Heft 16 Gr.

Zur Ostermesse 1810. sind erschienen:

Falk, Joh., Europa's Wiedergeburt im Jahr 1809. Nebst Worten der Warnung, gesprochen vor dem Sturm des 14ten Octbrs. 1806. 8. brosch.

Gallerie berühmter Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Ihre kurzen Biographien, charakterisirende Anekdoten und ästhetische Darstellung ihrer Werke. 8. 2 Bde, brosch.

Mozart, Wolfg. Amad. und Joseph Haydn. Nachträge zu deren Biographieen und ähstetischer Darstellung ihrer Werke. Versuch einer Parallele. 8. brosch.

Dittersdorf, Karl von, Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke 8. brosch.

Zummsteeg, Rudolf, Seine kurze Biogr. und ästhetische Dastellung seiner Werke 8. brosch.

Cherubini. Seine kurze Biogr. und ästhetische Darstellung seiner Werke 8. brosch.

Giovani Paesiello. Seine kurze Biogr. und ästhetische Darstellung seiner Werke 8. brosch.

Domenico Cimarosa. Seine kurze Biogr und ästhetische Darstellung seiner Werke 8. brosch

Domenico della Maria Seine kurze Biogr und ästhetische Darstellung seiner Werke 8 brosch.

Himmel, Friedrich, Seine kurze Biogr. und ästhetische Darstellung seiner Werke 8. brosch.

Winter, Peter, Seine kurze Biogr. und ästhetische Darstellnng seiner Werke 8. brosch.

Journal, neues, für die Botanik, herausgegeben vom Prof. Schrader 4r Bd. 1s u. 2s Stück mit 2 Kupfern.

Scheibner, Dr. G., sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte IV. Heft Queerfol. 16 Gr.

Derselbe. De Adelphorum Terentii actione 8. geh. 3 Gr.

Nachtmahl, das, der Verzweiflung. Aus den hinterlassenen Papieren der Aebtissin des secularisirten Klosters Marienzelle 8. 2 Bd. brosch. 2 Rthlr.

Kabalen und Liebschaften der Thronbeherrscherinnen des alten Roms. Aus gleichzeitigen Quellen. 8. 1 Rthlr.

Zur Michaelis-Messe 1810. erscheinen:

Falk, Johannes, Occeaniden. Taschenbuch für 1811 mit Vignetten. kl. 8. geb. in Futteral.

Derselbe, Seestücke des Johannes von der Ostsee. kl. 8. geb.

Journal, neues, für die Botanik. Herausgegeben vom Medicinalrath Prof. Schrader. Vierten Bandes 3s u. 4s Stück, mit Kupfer und 1 Portrait. 8.

Heliostropien, gepflückt im Parke der Liebe. 8. brosch.

Scheibner, Dr. G., Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. V. u. VI. Heft. Queerfol.

Gallerie, berühmter Tonkünstler des 18ten und 19ten Jahrhunderts. 3r Bd.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Arnold, Ignaz Ferdinand, 1774-1812

Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts ihre kurzen Biographieen, charakterisirende Anekdoten und ästhetische Darstellung ihrer Werke
Bd.: 1

Erfurt 1816

Mus.th. 4330 b-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599973-6